

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La narrativa de las piezas de danza de Travis Wall en *So You Think
You Can Dance: The Next Generation (2016)* y su puesta en escena
como acercamiento al drama teatral

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTES
ESCÉNICAS

AUTORA

STEPHANIE CAROLINA VERGARA ADRIANZEN

ASESORA

MARISSA VIOLETA BEJAR MIRANDA

Lima, septiembre, 2019

Resumen

La presente investigación analiza y reflexiona acerca de cómo las piezas de danza de Travis Wall en el programa concurso *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* se acercan al drama teatral al contar una historia. Por medio de la observación de los dúos de Travis Wall en los capítulos 8, 9 y 10 de dicho programa estudio estas piezas coreográficas en tres niveles: el narrativo, el orgánico y el audiovisual. Tomo los conceptos “dramaturgia narrativa” y “dramaturgia orgánica” de Eugenio Barba, de modo que con “nivel narrativo” de las piezas me refiero a la narrativa lineal de lo representado. Así también, entiendo el “nivel orgánico” como el movimiento y los elementos que se relacionan mediante el cuerpo del bailarín. Finalmente, considero el lenguaje audiovisual, a través del cual la historia es contada al televidente.

De esta manera, este estudio comprende la interacción entre dos ramas del arte: el teatro y la danza. El hallazgo central es que la narrativa es el principal puente que une el drama convencional y los dúos de danza contemporánea de Travis Wall. La relevancia de esta investigación es el aporte al análisis de nuevos productos audiovisuales y televisivos que combinan la danza y el teatro. Además, este estudio permitirá reflexionar sobre la aplicación de la narrativa del drama convencional en piezas de danza y la incorporación de la forma que Travis Wall tiene de contar una historia a través de acciones físicas y movimientos de danza en obras de teatro.

Así, esta reflexión sobre la creación escénica en un programa de televisión y la negociación entre forma y contenido, establece un diálogo entre las artes escénicas y las comunicaciones lo cual constituye una contribución para la investigación de productos y creaciones de dichas disciplinas.

Palabras clave: drama teatral, danza contemporánea, narrativa, puesta en escena, programa concurso.



Agradecimientos

*Gracias infinitas a Dios, a mi asesora y a mis seres queridos
por ayudarme a no rendirme y cumplir esta meta.*

TABLA DE CONTENIDOS

Capítulo 1: Planteamiento del problema de investigación	1
1.1.Planteamiento, justificación y delimitación del tema de investigación.....	1
1.2.Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación.....	4
1.2.1. Pregunta de investigación	4
1.2.2. Objetivos de la investigación.....	4
1.2.3. Hipótesis de la investigación	5
Capítulo 2: Estado de la cuestión y marco conceptual.....	6
2.1. Teatralidad, lo teatral o el teatro sin texto	6
2.1.1. La teatralidad de la danza	7
2.1.2. Elementos teatrales de la puesta en escena.....	9
2.2. La danza escénica occidental.....	15
2.2.1. La narrativa en la danza: principios creativos de la danza clásica y moderna.....	15
2.2.2. La danza contemporánea	20
2.2.2.1. La narrativa de la danza contemporánea	23
2.2.3. Elementos básicos de la danza: el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación	24
2.2.3.1. El quinto elemento de la danza: la música.....	26

2.3. El teatro: la dramaturgia y el drama	27
2.3.1. Las dramaturgias de una obra de teatro: narrativa y puesta en escena	27
2.3.2. Los elementos del drama teatral: la acción, la situación, el personaje y la narrativa aristotélica	30
2.4. La danza y la cámara	36
2.4.1. ¿Qué es el programa concurso?	39
2.4.2. Características técnicas de un programa en vivo	40
2.4.2.1. El montaje de un programa en vivo	41
2.4.3. Elementos del lenguaje audiovisual: planos, ángulos, movimientos de cámara y puntos de vista	43
2.4.4. El relato audiovisual dancístico	47
2.5. So You Think You Can Dance: The Next Generation	48
Capítulo 3: Diseño y programa metodológico.....	52
3.1. Metodología de investigación.....	52
3.2. Herramientas.....	54
Capítulo 4: Descripción y análisis de los dúos de Travis Wall	60
4.1. Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall.....	60
4.1.1. El plano narrativo del dúo del capítulo 10.....	61

4.1.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin	65
4.1.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción.....	67
4.1.1.3. La música y el relato.....	68
4.1.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 10.....	75
4.1.2.1. Gestos y acciones físicas	76
4.1.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes	82
4.1.2.2. Elementos estéticos: vestuario, iluminación, escenografía y utilería	84
4.1.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes	84
4.1.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas.....	89
4.1.2.2.3. La escenografía y su relación con el bailarín	91
4.1.2.2.4. Utilería: objetos que importan.....	91
4.1.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulos y movimientos de cámara.....	93
4.2. Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall.....	95
4.2.1. El plano narrativo del dúo del capítulo 9.....	96
4.2.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin	99
4.2.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción.....	103
4.2.1.3. La música y el relato.....	104
4.2.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 9.....	114
4.2.2.1. Gestos y acciones físicas	114

4.2.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes	120
4.2.2.2. Elementos estéticos: vestuario e iluminación	125
4.2.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes	125
4.2.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas.....	128
4.2.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulo y movimientos de cámara	129
4.3. Dúo contemporáneo del capítulo 8 por Travis Wall.....	131
4.3.2. El plano narrativo del dúo del capítulo 8.....	132
4.3.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin	138
4.3.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción.....	140
4.3.1.3. La música y el relato	141
4.3.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 8.....	148
4.3.2.1. Gestos y acciones físicas	148
4.3.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes	153
4.3.2.2. Elementos estéticos: vestuario, iluminación y utilería	157
4.3.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes	157
4.3.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas.....	159
4.3.2.2.3. Utilería: objetos que importan.....	162
4.3.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulos y movimientos de cámara.....	162

Capítulo 5: Presentación de hallazgos y resultados.....	165
5.1. La creación escénica en un programa de TV: la negociación de forma y contenido de las obras de Travis Wall en relación al formato del show So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016).....	165
5.1.1. El trabajo de Travis Wall como coreógrafo	168
5.2. El nivel narrativo de los dúos de Travis Wall	169
5.2.1. La música como elemento de la narrativa	170
5.3. El nivel orgánico de los dúos de Travis Wall.....	173
5.3.1. El diseño de arte como elemento integral de la historia: vestuario, iluminación, escenografía y utilería.....	176
5.4. Aporte de los elementos audiovisuales a la narrativa de los dúos de Travis Wall	179
Conclusiones.....	184
Bibliografía.....	188
Anexos.....	194

Capítulo 1: Planteamiento del problema de investigación

1.1. Planteamiento, justificación y delimitación del tema de investigación

Por medio de esta investigación pretendo conocer de qué manera tres dúos contemporáneos de Travis Wall en los capítulos 8, 9 y 10 de *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* se acercan al drama teatral¹ al contar una historia a través de sus coreografías.

So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016) es la decimotercera temporada del conocido programa de competencia de danza americano, que se transmite a través de la cadena televisiva Fox. En esta temporada, los concursantes son niños entre ocho y trece años de edad, que han logrado superar diversas audiciones, mostrando su capacidad para bailar distintos géneros. Las audiciones se realizan en simultáneo en Los Ángeles, Chicago y Nueva York, de modo que cien bailarines son seleccionados e invitados por los jueces a participar de la academia de danza en Hollywood. De los cien, solo diez finalistas son elegidos y emparejados con participantes de temporadas pasadas como maestros y compañeros de baile para la competición final. Esta es la tercera parte del programa y en donde se presentan los dúos que nos competen. Los concursantes compiten en un escenario frente a un público y cuatro jueces, que deciden junto con los televidentes, qué bailarines avanzan a la siguiente fase semana a

¹Utilizo el término “drama teatral” para referirme específicamente al género teatral. Se trata de una denominación propuesta por mí que sirve para diferenciar el drama en el arte teatral del contenido dramático presente en otros formatos. Ampliaré la explicación de este término en el capítulo Estado de la cuestión y marco conceptual.

semana. El ganador recibe doscientos cincuenta mil dólares y el título de “Bailarín favorito de América” (Andreeva, 2016).

En esta temporada, Travis Wall, bailarín, coreógrafo e instructor de danza estadounidense, participó como coreógrafo, logrando con cada una de sus piezas gran acogida por parte del público y el jurado. A simple vista sus coreografías tienen una característica distintiva: desarrollan una historia dramática. De ahí nace el interés sobre la configuración de estas obras que guía este estudio. Ello implica examinar el nivel narrativo de cada pieza coreográfica y su puesta en escena; tomando en cuenta, a su vez, el lenguaje audiovisual a través del cual se presentan las coreografías. En este sentido, la problemática de la comunicación que deseo estudiar es la construcción dramática de un producto escénico en un formato televisivo particular, que es el programa concurso. Así, el proceso de comunicación que se genera es complejo. Por un lado, se da en un escenario. Y por otro, esta presentación en escena es transmitida para los televidentes. Según Ubersfeld (1977), en el acto de la representación, existen dos emisores del mensaje: el emisor autor y el realizador plural² (director, intérpretes, diseñadores y técnicos de vestuario, utilería y escenografía). Estos dos emisores, que se encuentran en determinadas condiciones de producción, emiten un mensaje complejo a un receptor plural. En este proceso, no existe distancia entre la emisión y la recepción (que implica un retorno al emisor), pues la comunicación teatral es de índole inmediata y efímera (p. 28-29). No obstante, abordaré esta investigación desde mi perspectiva como televidente, de modo que dejo de lado al público presente en el tiempo y espacio de la representación e identifico a un tercer emisor que corresponde a la producción audiovisual del programa.

² Este proceso de comunicación puede darse en todo tipo de representación escénica. En el caso particular de la danza, tanto el coreógrafo como los bailarines, formarían parte de la categoría de realizador plural.

De esta manera, el presente estudio se centrará en los aspectos que acercan las piezas coreográficas de Travis Wall al drama teatral, a nivel de estructura narrativa y montaje. Tomo los conceptos “dramaturgia narrativa” y “dramaturgia orgánica” de Eugenio Barba como base para distinguir los niveles de organización de las obras de danza que deseo estudiar. Estos niveles son los ejes que seguirá esta investigación. En primer lugar, con “nivel narrativo” de las piezas me refiero a la narrativa lineal de lo representado. Asimismo, entiendo el “nivel orgánico” como el movimiento y los elementos teatrales y visuales que se relacionan mediante el cuerpo del bailarín. En este sentido, cabe especificar que utilizo el término “puesta en escena” para aludir al producto final en su integridad, incluyendo el lenguaje audiovisual. Por otro lado, entiendo el concepto “narrativa aristotélica³” como aquella historia que posee tres partes: principio, medio y fin.

Como artista escénica y bailarina en formación de danza contemporánea, me pregunto sobre el aspecto dramático de la danza, que abarca desde la narrativa hasta la teatralidad de una pieza. En la carrera de Artes Escénicas, he tenido la oportunidad de escribir dramas a partir de un conflicto y, por el contrario, de hacer teatro sin ningún texto, buscando oposiciones en los elementos teatrales. Como bailarina, he participado de piezas de danza en las que se partía de una idea o de la música y en obras de ballet clásicas en las que existía una historia e incluso movimientos establecidos. Por esta razón, me pregunto por los límites entre el teatro y la danza y cómo pueden dialogar entre sí.

Así pues, esta tesis explora la interacción entre dos ramas del arte: el teatro y la danza, en el marco de un show de televisión. Por medio de la observación de piezas de danza en relación al

³ Para Aristóteles la tragedia era la imitación de una acción completa y total, es decir, una acción que posee principio, medio y fin (Aristóteles, 1999, p. 26).

drama teatral, analizo el nexo entre dichas disciplinas a nivel narrativo y orgánico. Un estudio como este significa un aporte al análisis de nuevos productos audiovisuales y televisivos que combinan la danza y el teatro. Además, esta investigación permitirá reflexionar sobre la aplicación de la narrativa del drama convencional en piezas de danza y la incorporación de la forma que Travis Wall tiene de contar una historia a través de acciones físicas y movimientos de danza en obras de teatro.

Asimismo, esta reflexión sobre la creación escénica en un programa de televisión y la negociación entre forma y contenido, establece un diálogo entre las artes escénicas y las comunicaciones lo cual constituye una contribución para la investigación de productos y creaciones de dichas disciplinas.

1.2. Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación

1.2.1. Pregunta de investigación

En esta investigación se busca responder a la pregunta ¿Cuáles son los elementos del drama teatral presentes en las piezas de Travis Wall en *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* y cómo estos generan una historia?

1.2.2. Objetivos de la investigación

Objetivo central:

Analizar cómo las piezas de Travis Wall se acercan al drama teatral al contar una historia a través de sus coreografías, en el contexto de un programa concurso.

Objetivos específicos:

Identificar y **estudiar** los elementos del drama teatral presentes en las coreografías de Travis Wall en el nivel narrativo.

Examinar cómo se desarrolla una historia dramática en las piezas de Travis Wall en *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016) en el nivel orgánico.

Observar de qué manera el lenguaje audiovisual contribuye a la construcción de historias dramáticas en las coreografías de Travis Wall en *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016).

1.2.3. Hipótesis de la investigación

Las piezas coreográficas de Travis Wall en el programa de danza *So You Think You Can Dance* (2016) poseen una narrativa aristotélica y las categorías de personaje, acción y situación, las cuales se materializan en una historia en escena, que es reforzada por elementos estéticos y audiovisuales.

La narrativa de los dúos de danza puede ser entendida desde las categorías teatrales de personaje, situación y acción, la cual se desarrolla en una estructura aristotélica en relación con la música que distingue segmentos claves y genera atmósferas de tensión y distensión.

La historia en escena se configura a partir de las acciones dramáticas y físicas de los personajes y es reforzada por una propuesta estética y audiovisual que intensifican sensaciones y emociones y omiten o introducen elementos sorpresa.

Capítulo 2: Estado de la cuestión y marco conceptual

2.1. Teatralidad, lo teatral o el teatro sin texto

El término “teatralidad” aparece a fines del siglo XIX, cuando comienzan a diluirse los límites entre los géneros escénicos y, en la práctica, los grupos de teatro empiezan a distanciarse del texto (Féral citado en Lábate, 2006, p. 21). No existe una definición única del término. Barthes define *lo teatral* como el teatro sin texto, como “un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge el texto bajo la plenitud del lenguaje exterior” (citado en Grajales, 2007, p. 80). Asimismo, Para Keir Elam la teatralidad es la producción de significado en escena (citado en Grajales, 2007, p. 81). Y para Anne Ubersfeld es el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador (citado en Grajales, 2007, p. 81). Estas concepciones dialogan entre sí entendiendo a la teatralidad como un conjunto de signos que portan un significado en escena y que incluye a todos los diversos elementos que componen un montaje.

Lo teatral del teatro, entonces, sucede en la escena, o en todo caso, fuera del texto escrito. Según Jorge Dubatti (2010), docente, crítico e historiador teatral argentino, el teatro es un acontecimiento que sucede en el tiempo y espacio real en el que existe un *convivio* o reunión de público y actores, una *poiesis* o construcción corporal de un mundo ficcional y una *expectación* de esta por uno o más espectadores (p. 60). Respecto a esta definición de Dubatti, Lábate (2006) señala que este planteamiento “nos permite ubicar inmediatamente, y sin dudas, a la danza como acontecimiento teatral, mejor dicho, como teatro” (p. 20). Y es que, si el teatro tiene como requisitos básicos el cuerpo de un artista y un espectador que lo vea en el mismo

tiempo y espacio, la teatralidad no es exclusiva del arte teatral ¿Acaso la danza tiene una teatralidad propia distinta a la del teatro?

2.1.1. La teatralidad de la danza

Existen autores que han estudiado los límites entre el teatro y la danza desde distintas perspectivas. Grumann⁴ (2008) se interesa por el umbral que existe entre el movimiento de la danza y la acción teatral. En *Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad»* propone el concepto de “danzalidad” como categoría estética, que se refiere al giro corporal (acciones, movimientos y gestos) de la escena que se da en el marco de la revolución del teatro iniciada en 1900. El autor señala que este concepto debería entenderse como una categoría que surge a la par de la noción de “teatralidad”. Se trata también de un retorno al cuerpo en la relación entre actores y espectadores, que buscan explorar el espacio escénico. De este modo, demuestra por medio de una lógica estética las íntimas relaciones que vinculan, desde sus orígenes, las artes escénicas.

Febvre⁵ (1995) en *Danse contemporaine et théâtralite* propone que, en las últimas dos décadas, la danza contemporánea ha tenido una producción significativa y ha ido transformando la representación y la narración de historias, lo cual genera, entre otras cosas, "efectos de teatro". De este modo, el trabajo abarca la manifestación de la teatralidad en la danza, el cuerpo del bailarín como signo y la relación de la danza con la institución teatral como lugar de mimesis. La primera parte del libro revisa la evolución de la danza contemporánea y el poder enunciativo

⁴ Andrés Grumann es doctor en estudios teatrales de la Freie Universität Berlín y licenciado en filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se dedica a la docencia e investigación académica.

⁵ Michèle Febvre fue bailarina en Groupe Nouvelle Aire y Fortier Danse Création. Es PhD en Arte y Ciencias del Arte de la Universidad Paris VIII. Se desempeña como docente e investigadora.

del cuerpo danzante en este recorrido. También destaca la polisemia del concepto *théâtralite*. La segunda parte, abarca distintas vías que la autora identifica para la producción de "efectos de teatro" en la danza: la intencionalidad, la *théâtralite* inherente al cuerpo danzante y el uso de una gestualidad familiar reconocible para el público y que renueva el mimetismo teatral. Se trata de un baile representado en el que también se otorga un lugar particular al uso de la voz como elemento expresivo. La última parte, cuestiona la cuenta coreográfica y pone de manifiesto la evasión de la narrativa que mantiene la danza en razón de lograr un estado estimulante.

En la misma línea, Jussara Xavier⁶ (2010) en *Dança contemporânea: uma experiência de teatralidade* genera un espacio de discusión sobre la danza contemporánea a partir de la perspectiva teórica del concepto de teatralidad. De esta manera, primero se pregunta ¿qué significa reconocer una teatralidad propia de la danza contemporánea? Y si acaso, se podría aplicar el término "danzalidad". Por otro lado, coincide con Féral en considerar la teatralidad como una dinámica perceptiva, en la que hay un proceso de transformación de lo que se observa. Se trata de un juego en el que participan tanto el intérprete como el espectador. Entonces la teatralidad no se ocupa de la naturaleza del objeto que aborda sino de la fantasía que un objeto puede representar en un espacio virtual que es generado para crear (Féral citado en Xavier, 2010, p. 99). De este modo, la danza se afirma como un espacio de encuentro entre realidad y poesía. Así pues, por un lado, Xavier (2010) concibe la danza como un acto artístico de transformación de lo real, de transgresión de lo cotidiano (p. 100). Y a su vez, propone

⁶ Jussara Xavier es actriz, bailarina, directora, investigadora, crítica, docente y gestora cultural. Tiene un doctorado en teatro en la Universidad de Estado de Santa Catarina y una maestría en artes, comunicación y semiótica en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo.

entender la danza como un modo particular de conocimiento de realidad y de relación con el mundo y no sólo como un apartado teórico o una estética particular.

2.1.2. Elementos teatrales de la puesta en escena

Todos los espectáculos comparten elementos específicos de la puesta en escena. A continuación, se describirán dichos elementos, que son esenciales para el análisis posterior de las piezas de danza de Travis Wall y que contribuyen a la construcción de las historias de las mismas, estos son: la utilería, la escenografía, los productos audiovisuales, el vestuario, el sonido, las luces y el movimiento del cuerpo de los intérpretes.

Respecto a la utilería, que es el conjunto de objetos empleados en escena, Kantor⁷ advierte dos cualidades del objeto en el arte escénico. Estas cualidades se encuentran en relación inversa: “ser utilizado” y “ser poseído”. Si el objeto es utilizado, adquiere un estatuto social, es decir, es calificado por su funcionalidad. En cambio, si el objeto es poseído, su estatuto pertenece al campo subjetivo, pues cuando el objeto ya no es especificado por su función, es definido por el sujeto (citado en Susmansky, 2014, p. 179). En relación a esta segunda cualidad, Levantesi y Brandolino⁸ (2013) señalan que el objeto, por el hecho de estar en escena, va más allá de su funcionalidad cotidiana o de su rol de decorado para situarse como un agente que produce acción (p. 60). Además, el empleo de objetos o muñecos en el espacio teatral abre campos interpretativos a los que el cuerpo animado del actor no puede acceder.

⁷ Tadeusz Kantor fue un artista plástico, director, escenógrafo, actor y teórico polaco.

⁸ Cecilia Levantesi es compositora, intérprete, investigadora y docente. Es Licenciada en Composición Coreográfica de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina.

Edgardo Brandolino fue Profesor de filosofía. Egresado del taller de danza-teatro de la Universidad de Buenos Aires, becario de la Lindsay Kemp Company y El Teatro Negro de Praga.

Por otro lado, la función de la escenografía para Kowsan⁹ consiste en representar el lugar y el tiempo en el que se desarrolla la historia (Kowan y Javorsek, 1969, p. 45). Asimismo, Kowsan menciona que las proyecciones pueden completar o reemplazar el decorado y si es móvil, agregar efectos dinámicos (Kowsan y Javorsek, 1969, p. 47). Sin embargo, los medios digitales en un espectáculo también pueden cumplir una función dramática. Sucede pues, que mediante el uso de imágenes grabadas de antemano o imágenes en vivo, que pueden ser integradas en la performance, se forma una relación con el ejecutante de carne y hueso (Mc Mains, 2010, p. 263). De esta manera, el papel de las proyecciones se define en función a la relación con el intérprete y sus acciones en escena.

Sobre el vestuario, Brecht y Barthes¹⁰ señalan que este sitúa al personaje en el medio social y época de la historia, brinda información sobre su estilo y preferencias individuales y determina el universo de la obra (citados en Veiga, 2010, p. 250). En pocas palabras, el vestuario delimita el personaje, las circunstancias y el mundo donde se desarrolla la acción.

En cuanto a lo sonoro, en el teatro, lo acústico incluye toda sustancia acústica producida por el cuerpo (Levantesi y Brandolino, 2013, p. 60). De este modo, la voz no se subordina a la palabra, sino que puede desbordar lo semántico. No me detendré en este punto, ya que los dúos de Travis Wall no contienen diálogos ni es posible percibir los sonidos orgánicos del cuerpo de los bailarines debido a la mediación de la cámara.

Sobre la música, Kowsan señala que se puede emplear para evocar atmósferas e indicar el lugar y época de la acción. Además, la música puede ser el punto de partida de un espectáculo, como en la danza o la ópera, o ampliar o contradecir los demás signos en escena, como suele ocurrir

⁹ Tadeusz Kowsan fue docente, historiador, teórico de la literatura dramática y semiólogo del teatro.

¹⁰ Bertolt Brecht fue un dramaturgo y poeta alemán. Se le conoce como el creador del teatro épico.

Roland Barthes fue un filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

en el teatro. A su vez, Kowsan recuerda que la música vocal, con letra, también debe ser estudiada (Kowsan y Javorsek, 1969, p. 48).

Castillo¹¹, por su parte, reflexiona sobre la música como recurso enriquecedor del discurso audiovisual, y específicamente, sobre el impacto de la música en el sentido anímico del receptor. Castillo sostiene que es posible establecer ciertas correlaciones entre algunas características musicales y los efectos que producen. Por ejemplo, los fragmentos musicales de tesitura aguda y tonalidad mayor producen sensaciones luminosas y, por tanto, se relacionan con estado de ánimo agradables. Mientras que, los sonidos agudos en tonalidad menor nos llevan a evocar sensaciones como la tristeza o la melancolía. Por otro lado, las composiciones en tesitura grave nos comunican oscuridad y, por tanto, sentimientos de temor, desaliento, sospecha, entre otros. Los movimientos rápidos nos excitan y los lentos nos inducen a la calma y el reposo (Castillo, 2009, p. 535).

Sobre el tratamiento lumínico, Pavis¹² afirma que “la luz confiere la tonalidad a una escena, modeliza la acción escénica, controla el ritmo del espectáculo, asegura la transición hacia momentos sucesivos, coordina los restantes sistemas escénicos al ponerlos en relación entre sí o al aislarlos” (citado en Levantesi y Brandolino, 2013, p. 61). De todas estas funciones, resulta de gran importancia para esta investigación estudiar la tonalidad que confiere la luz a la escena, en cuanto a su aporte a la significación de lo que se muestra y las sensaciones que expresa o evoca.

¹¹ José María Castillo es un escritor, realizador de televisión, fotógrafo y docente español.

¹² Patrice Pavis fue docente de estudios teatrales en la Universidad de Kent, así como también en las universidades francesas París III y París VIII. Ha escrito extensamente sobre performance.

Por último, está el movimiento de los intérpretes. Para este análisis, al estudiar piezas de danza contemporánea, resulta necesario distinguir los conceptos de “gesto”, “acción física” y “paso de baile”.

En el teatro el gesto es considerado como “movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos” (Kowsan y Javorsek, 1969, p. 40). La teoría post-brechtiana del actor se concentra en la corporalidad en general, el cuerpo es solo un portador de signos. Por otro lado, el término *gestus*¹³ evoca un sistema estrictamente codificado de gestos de los siglos XVII y XVIII o de las tradiciones orientales (Pavis, 1998, p. 120).

En la teoría brechtiana, el *gestus* es la relación social que el actor establece entre su personaje y los otros. Por lo tanto, el *gestus* proporciona la clave de las actitudes corporales, las entonaciones y las expresiones faciales (Pavis, 1998, p. 120).

El *gestus* está muy ligado al concepto de *distanciamiento*. El actor tiene una actitud crítica frente a su propia obra, se ve a sí mismo como un objeto externo. Además, el actor actúa con consciencia del público y hace movimientos exagerados para que el espectador no se identifique con lo que ve, sino que entienda la brutalidad de la situación (Red de Información Educativa, 2006). En resumen, la teoría del *gestus* propone un actor que sea manipulable desde el exterior.

Sin embargo, aunque las nociones brechtianas han marcado la historia del teatro, conforman “una teoría de uso interno fabricada por el autor para explicar y justificar su propia creación” (Pavis, 1998, p. 119). Por esta razón, para analizar las piezas de Travis Wall es necesario una definición de gesto que permita distinguir los gestos de otros movimientos.

¹³ Significa gesto en latín.

En este sentido, de la teoría de la danza tomaré el concepto de “gesto” de Doris Humphrey¹⁴ y su clasificación. Para Humphrey (1965) el gesto son pautas de movimiento establecidas por el uso continuo a lo largo del tiempo, por lo que son identificables. La coreógrafa, además, divide el gesto en cuatro categorías: social, funcional, ritual y emocional (p. 124). Dentro de la infinidad de posibilidades de movimientos existen patrones culturales que el público reconoce. En el siguiente capítulo, explico más al respecto.

En segundo lugar, utilizaré el concepto de “acción física” de Grotowski. Thomas Richards¹⁵ (2005) en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* se centra en las acciones físicas como premisa básica y necesaria para la actuación. Richards entiende las acciones físicas como actividades que nacen de una motivación y tienen una forma específica. No se trata solo del movimiento, sino de lo que lo genera (p. 56). La motivación, entonces, define la manera de realizar una acción física; influye en la postura, en el ritmo del movimiento, en la mirada, etc. De esta manera, quien ve el movimiento, entiende la intención que está detrás (Richards, 2005, p. 58). Así pues, son los impulsos los que preceden a las acciones físicas, de modo que “la acción física todavía invisible desde el exterior hubiese nacido ya dentro del cuerpo” (Richards, 2005, p. 159), lo cual genera un espectáculo conformado por una corriente viviente de los impulsos puros (Richards, 2005, p. 172), en lugar de una reconstrucción de la vida cotidiana. El autor presenta su libro como un método práctico que deviene del trabajo de Stanislavsky sobre las acciones físicas, que Grotowski entiende como actividades físicas. Para Stanislavski, el empleo de las acciones físicas era un medio para que sus actores recrearan una vida realista en el escenario. Para Grotowski, las acciones físicas no son solo movimientos cotidianos en

¹⁴ Doris Humphrey fue una coreógrafa y bailarina de danza moderna estadounidense. En 1928, fundó su propia escuela y compañía junto a Charles Weidman.

¹⁵ Richard Thomas es un actor y director estadounidense. Se le conoce como el sucesor de Grotowski.

circunstancias realistas, sino que deben establecerse en relación con un otro y para lograr algo específico (Richards, 2005, p. 126).

Por lo tanto, inspirándome en la definición de Grotowski, entiendo como “acción física” a un movimiento que tiene un fin, de este modo, distingo una “acción física” de un “paso de baile” característico de un estilo o inventado: en que el movimiento tenga un objetivo para con otro personaje. Asimismo, para fines prácticos de esta investigación, diferencio las “acciones físicas cotidianas”, que son movimientos que se pueden encontrar en la vida real y las “acciones físicas transformadas”¹⁶, que también son movimientos reconocibles pero que pueden encontrarse estilizados, pausados, etc. en la escena.

De cualquier modo, debo destacar la diferencia entre el cuerpo del intérprete al que se refiere Grotowski y los cuerpos que bailan en los dúos de Travis Wall. En el primer caso, son actores con un entrenamiento físico que no tiene como objetivo el desarrollo de destrezas corporales, sino que consiste en un trabajo personal de cada actor. Grotowski pretende que el cuerpo del actor haga uso de las técnicas corporales como aliadas para su liberación creativa y no sea un fin o condicionante de sus capacidades expresivas (Sierra, 2015, p. 56). En el segundo caso, son bailarines con cuerpos técnicamente entrenados y que, sin embargo, se mueven en relación al otro en escena y con una intención determinada.

También tomaré en cuenta los desplazamientos y las posiciones que sostienen los bailarines a lo largo de las coreografías. En este sentido, resulta importante la “proxémica”, que se podría definir como la semiótica del espacio. La proxémica estudia la distancia que los hombres mantienen entre sí, en el marco de las relaciones humanas. La distancia frente al interlocutor o el tiempo que transcurre antes de dar una respuesta constituyen signos (Gómez, 1994, p. 82). Este concepto nos permite ahondar en las relaciones entre personajes.

¹⁶ Los términos “acciones físicas transformadas” y “acciones físicas cotidianas” son propuestos por mí.

Este recorrido por los elementos que componen la teatralidad del espectáculo desde distintas perspectivas, resulta importante para comprender la relevancia de cada uno en el entramado narrativo.

2.2. La danza escénica occidental

2.2.1. La narrativa en la danza: principios creativos de la danza clásica y moderna

Ana Abad¹⁷ (2004) en *Historia del ballet y de la danza moderna* brinda un panorama general del trabajo de los principales coreógrafos que han marcado la evolución de la danza escénica occidental. A lo largo de la historia de la danza, muchos coreógrafos han priorizado el contenido dramático de sus piezas, creando diversos estilos. Cabe destacar el carácter narrativo de la danza clásica y la búsqueda de la expresión por medio del cuerpo en la danza moderna.

La danza clásica, danza académica o ballet es una técnica de danza que se origina en Europa en el siglo XV. En el Renacimiento, las cortes europeas utilizaban la danza para sorprender a los embajadores extranjeros, se trataba de una gran celebración con motivos políticos. En Francia, Catalina de Medici fue responsable de plantar la semilla del ballet que germina años después con el patronazgo de Luis XIV (Abad, 2004, p. 27-29), quien atiende la necesidad de profesionalización de los bailarines y en 1661 funda la Real Academia de la Danza (Abad, 2004, p. 38). Durante el reinado de Luis XIV, Beauchamps elabora la codificación de la danza en su vocabulario más esencial, introdujo la rotación de las piernas para bailar, las cinco posiciones de los pies y de los brazos y el *battement tendu*, la presentación del pie a la

¹⁷ Ana Abad es una coreógrafa y docente española. Es doctora en música por la Universidad Politécnica de Valencia. También posee un máster en estudios de ballet en la Universidad de Roehampton y un grado en historia del arte por la Universidad de Zaragoza.

audiencia, que es la base y fundamento de toda la técnica del ballet (Abad, 2004, p. 39-40). En 1820, Carlo Blasis publica el vocabulario de la danza clásica en *El Código de Tepsicore*, donde destaca la importancia de los *plies* o flexión de rodillas, las *pirouettes* o piruetas y el *attitude* (pierna elevada y doblada). Blasis también introduce la técnica para bailar en puntas de pie (Abad, 2004, p. 72-76). Estas reglas del ballet fueron transmitidas durante generaciones hasta nuestros días.

Según Abad (2004), el Romanticismo es la etapa del verdadero comienzo del ballet, ya que se consolida como espectáculo en sí mismo (p. 47- 48). Las piezas tenían un argumento cuya narrativa estaba basada en obras literarias y dramáticas. Del mismo modo, se establece la estructura formal de las obras de danza clásica que consiste en tres actos (inicio, clímax y desenlace). Finalmente, cabe mencionar su estética, que influenciada por la *grand ópera francesa*, contaba con vestuarios y decorados grandilocuentes (Abad, 2004, p. 117). Estas características aún se encuentran presentes en los repertorios actuales de este estilo de danza.

El estilo moderno se conforma en contraposición al clásico. Las pioneras de la danza moderna parten de la premisa de que el ballet no era útil para el medio de expresión que buscaban desarrollar y por ello lo descartaron en su integridad para así crear un nuevo lenguaje que se adecuara a nuevos contenidos (Abad, 2004, p. 286).

Pérez¹⁸ profundiza en el interior de la danza clásica y moderna y brinda una comparación de los principios creativos de ambos estilos.

En la danza moderna, el cuerpo es un medio para efectuar los significantes que evidencian un mensaje y no un fin en sí mismo (Pérez, 2008, p. 149), como en la danza clásica. Así pues, en la danza moderna la interpretación y cada elemento de la puesta en escena están planteados en

¹⁸ Carlos Pérez Soto es un Profesor de física chileno, docente e investigador en Ciencias Sociales.

función del relato, de modo que los personajes se distinguen por su individualidad y poseen una profundidad psicológica y emotiva (Pérez, 2008, p. 97). Asimismo, los coreógrafos modernos buscaron realizar un trabajo integrado entre diferentes disciplinas artísticas en sus obras. De esta manera, de esta danza preocupada por comunicar contenidos, resulta una estética propia de cada montaje. Así también, en este estilo predominan las temáticas realistas, de tipo existencial o político (Pérez, 2008, p. 96).

Además de ello, la dramaturgia de las obras modernas es más compleja que la de las obras de ballet, ya que impera el relato no lineal y la simultaneidad de escenas. Asimismo, la narrativa moderna consigue mayor diversidad discursiva puesto que hace uso de metáforas bajo el supuesto de que el espectador tiene la responsabilidad de traducir y apropiarse de lo que ve. Por esta razón, en las obras modernas es el coreógrafo y no el bailarín quien recibe una valoración especial por la comunicación de los contenidos (Pérez, 2008, p. 98).

Por el contrario, la narrativa de la danza clásica tiene un desarrollo unitario, lineal y literal, es decir, busca la referencia inmediata. Se trata de darle facilidades al espectador para que se concentre en la ejecución, pues esta es más importante que la historia. De este modo, la puesta en escena reside en el protagonismo de la danza. Los demás elementos son decorativos. Esta tendencia decorativa se extiende a la propia interpretación, de modo que, pese al contenido de la historia, siempre se busca lo bello en la forma. Asimismo, en la danza clásica imperan las temáticas fantásticas o abstractas, el tema no es lo más relevante (Pérez, 2008, p. 96-97).

En este sentido, la creación de una pieza por parte del coreógrafo de danza clásica implica combinar pasos fijados con anterioridad, que no significan nada por sí mismos (Pérez, 2008, p. 92). Por otro lado, el uso de la pantomima, es decir, gestos mímicos estereotipados, suele distinguirse claramente de los pasos contemplados en el vocabulario de pasos y son parte importante de la narración (Pérez, 2008, p. 96).

En el estilo moderno, la composición de una obra consiste en establecer frases. Blom define una frase como la más pequeña y simple unidad de una secuencia de danza, que tiene un inicio, un medio y un final. Una frase está conformada por movimientos individuales, que deben tener un significado, más allá de la forma (1982, p. 23). Por un lado, no existe un vocabulario de pasos previos, sino que se crean movimientos adecuados a los contenidos que se quieren expresar. Por otro lado, las frases resultan unidades de movimiento, cuyo encadenamiento sirve a la transmisión de un mensaje. Así pues, a diferencia del estilo clásico, los gestos y expresiones faciales derivan del sentido que tenga la frase (Pérez, 2008, p. 92-93). En resumen, una pieza de danza moderna parte de un planteamiento inicial del coreógrafo, desde el cual se proponen movimientos que serán trabajados, frase por frase, hasta llegar al detalle de los gestos, completamente en función a lo que se desee transmitir. Asimismo, se busca que la respiración forme parte del movimiento (Pérez, 2008, p. 95).

De esta manera, el bailarín, en lugar de seguir pasos codificados, debe apropiarse física y subjetivamente de lo que desea expresar. De ahí que, los coreógrafos de danza clásica llamen “ejecutantes” a los bailarines y los modernos prefieran llamarlos “intérpretes” (Pérez, 2008, p. 94).

Dentro de la danza moderna, existen dos estilos: la danza expresionista, que presenta las emociones del intérprete al bailar, y la danza expresivista, que consiste en representar ideas. La primera, busca compartir la experiencia del bailarín en el momento presente; mientras que, la segunda es de carácter más narrativo (Pérez, 2008, p. 99). Esta última, por su naturaleza, es la que nos interesa para este estudio. En la danza expresivista, el elemento expresivo depende totalmente de las ideas definidas previamente por el coreógrafo. Se busca que los mensajes sean claros, tener un sentido narrativo y especificar las metáforas a las que se recurre para cada parte de la obra. Sin embargo, esto no significa que los contenidos sean literales.

La danza expresivista tiene como premisa que la danza debía ejecutarse en un escenario y que lo que se muestre debía ser representado. De este modo, se “expuso por primera vez auténticos dramas y tragedias en escena, con personajes de una real complejidad existencial y psicológica. La danza fue capaz, como lo era el teatro desde hacía siglos, de tratar asuntos verdaderamente serios” (Pérez, 2008, p. 100). Según el autor, la danza moderna es el estilo que conmueve directamente a públicos comunes, que no tienen conocimiento de la danza (Pérez, 2008, p. 149). Sucede, pues, que este estilo toma la danza como lenguaje y no como fin. De esta forma, como en el teatro, los significantes refieren a significados, que refieren a su vez a situaciones y sentimientos de su cotidianidad.

Sin embargo, la danza expresivista introdujo en el estilo moderno la preocupación por la técnica del estilo clásico, puesto que la destreza kinética no podía ser un limitante para la expresión. Como consecuencia, hoy en día, la danza expresivista, al igual que el ballet, prioriza una estética agradable (Pérez, 2008, p. 101).

De todo lo anterior, debo señalar que el estilo clásico, a pesar de su carácter narrativo, se concentra en comunicar belleza. Por su parte, el estilo moderno pone énfasis en el mensaje y en la expresión misma. Si bien también busca una estética agradable, destaca lo expresivo de la belleza, antes que sus cualidades formales (Pérez, 2008, p. 104).

Resulta importante prestar atención a los principios creativos de los estilos clásico y moderno en cuanto a contenido. En el primer estilo, se cuenta una historia a través de un repertorio de pasos codificados, en la cual el virtuosismo del bailarín es lo principal. En el segundo, se crean movimientos específicos para comunicar un mensaje. Considerar ambos estilos es imprescindible para entender la danza contemporánea, que es el estilo de baile de los dúos de Travis Wall. Y es que, aunque la danza clásica y moderna se desarrollen en paralelo y

coexistan, la danza moderna surge en oposición al estilo clásico. Por su parte, es la danza moderna la que da paso a la danza contemporánea, como veremos a continuación.

2.2.2. La danza contemporánea

Para Isse y Mercado¹⁹(2017) “el término contemporáneo aplicado al arte surge para aquel que se está produciendo desde hace treinta años, y que ya no puede definirse por los parámetros que daban cuenta del arte moderno” (párr. 1). El modernismo es un movimiento artístico que se produjo durante fines del siglo XIX hasta inicios del siglo XX. A fines del siglo XIX, se empieza a cuestionar el medio por el cual se expresaba el arte. Las artes dejaron de representar la realidad y se interesan por su propio medio de creación. Así, surgen las vanguardias o corrientes de estilo. No obstante, los autores señalan que, si bien hubo una ruptura con el arte mimético, el concepto del arte como ideal de belleza permaneció como tal (Isse y Mercado, 2017, párr. 3).

A inicios del siglo XX, surge la danza moderna como reacción a las formas rígidas del ballet. No obstante, si bien la danza moderna planteaba retornar a la naturaleza, al movimiento libre y espontáneo, no renunciaba a la conversión del cuerpo del bailarín en imagen ideal (Sánchez, 2002, p. 139). Por otro lado, el concepto que encerraban las creaciones modernas era acerca del hombre ante la vida misma (Flores y Garnett, 1955, p. 62). Así, el artista se inspiraba en su entorno y creaba a partir de las ideas o emociones que este le producía.

A fines de la década de 1950, se produce un gran quiebre en la Historia del Arte con la aparición del Arte Pop. El Arte Pop aparece como una bisagra entre los modos de crear del arte moderno

¹⁹ Marcelo Isse Moyano es Licenciado en Artes y docente de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina.

Edgardo Mercado es director, coreógrafo, investigador y docente.

y contemporáneo. Con este movimiento artístico, cualquier objeto, legitimado por un artista o institución, podía ser una obra de arte. El arte se hizo cotidiano, se empezó a utilizar elementos de uso diario como medio de expresión (Isse y Mercado, 2017, párr.13). Isse y Mercado (2017), siguiendo a François Lyotard, consideran que esto fue resultado de la crisis de los metarrelatos de la modernidad tales como la razón, el progreso, el autoconocimiento, la voluntad autónoma, entre otros. Como consecuencia, la producción artística ya no tiene la obligación de seguir un manifiesto ni superar al arte anterior (párr. 6). Se abrieron los parámetros de creación, permitiendo al artista emplear los recursos que desee para crear. De este modo, “lo contemporáneo en el arte, deja de lado su sentido temporal, para referirse a diferentes estilos artísticos originados a partir de la entropía estética de los sesenta” (Isse y Mercado, 2017, párr. 1). Por lo tanto, el término “contemporáneo” no designa un rango de años específico sino un quehacer artístico variado y distinto al moderno.

Estos principios se aplicaron también en la danza. Los inicios de la danza contemporánea se podrían situar en la década de 1960 con la danza posmoderna, que se centraba en la experimentación y en la interdisciplinariedad (Isse y Mercado, 2017, párr. 38). Según Dallal²⁰, a partir de 1960, algunos grupos de danza dejan de lado los escenarios para tomar las calles, las plazas, cafés, etc. A su vez, se empieza a involucrar al público en la representación. Se da una apertura a otros ámbitos del arte, “se revalora el espacio, se aprovecha la técnica de la improvisación musical electroacústica para improvisaciones dancísticas, se utilizan ruidos y voces como acompañamiento, se amplían vocabularios: los movimientos del cuerpo pueden transformarse en danza sin importar su procedencia” (Dallal, 1988, p.84). Asimismo, los coreógrafos trabajaban sobre lo aleatorio, el movimiento cotidiano y espontáneo, el abandono muscular, el proceso de creación en colectivo y la no exhibición de un producto completo.

²⁰ Alberto Dallal es un escritor, periodista, historiador, investigador, promotor cultural y crítico de teatro y de danza mexicano.

Además, esta danza tomó elementos de lo popular, lo folk y la cultura de masas, lo cual generó una audiencia más amplia (Isse y Mercado, 2017, párr. 42).

De este modo, a partir de la década de 1980, ya se podía hablar de una danza contemporánea. Sin embargo, la apertura a otros lenguajes y disciplinas, significaba no tener una técnica para la preparación profesional. Por tanto, este nuevo estilo incorporaba las reconocidas técnicas de danza moderna de Humphrey y Graham y las rutinas de danza clásica (Dallal, 1988, p. 86). De cualquier modo, Isse y Mercado (2017), dentro de la diversidad estilística, identifican algunos puntos en común: la fragmentación frente a la universalidad del modernismo, el juego, la narrativa autobiográfica, la inclusión de la palabra, el pastiche (forma artística en la cual los elementos se fusionan y pierden su individualidad), el pluralismo estético, la música como fundamento de la obra, la libertad del artista para transitar cualquier estilo del pasado, la copia literal, una nueva espacialidad, el uso de medios digitales, entre otros (párr. 44).

Sobre su contenido, Silva señala que la danza moderna trataba la expresión del drama humano y sus conflictos existenciales, mientras que la danza contemporánea se centra en lo cotidiano, independientemente de su crudeza (citado en Xavier, 2010, p. 104).

De todo lo anterior, entiendo la danza contemporánea como resultado de la evolución de la danza moderna con una búsqueda de mayor apertura e integración de otros lenguajes, dando lugar a lo cotidiano y priorizando la expresión auténtica del movimiento.

2.2.2.1. La narrativa de la danza contemporánea

La danza contemporánea puede componerse con una forma libre, en la que rige el azar, o con forma causal y narrativa, que se distingue por su lógica secuencial. Pérez y Vera (2009), desde una mirada formal, definen la danza narrativa como “aquella cuya estructura está formada por una consecución de movimientos o frases que exponen una idea o historia. Los movimientos son contruidos a partir de una lógica interna que da sentido y significado a la composición coreográfica por sí misma” (p. 66). Los autores proponen el siguiente esquema: A-B-C...etc, en el que cada letra representa un evento, los cuales se suceden uno tras otro en una secuencia lineal.

En este sentido, el tema de una pieza es muy importante puesto que puede derivar en una historia. Para Humphrey (1965), la temática es primordial para el coreógrafo, pues “constituye su fuente, su sueño, su amor” (p. 25). El rol del coreógrafo no solo es determinar una secuencia de pasos, sino concebir y materializar un acontecimiento en escena. Sin embargo, el tema debe tener una acción inherente, es decir, poseer la motivación del movimiento para expresarse por medio de la acción física (Humphrey, 1965, p. 34). De esta manera, el tema elegido, al ser trabajado en el lenguaje del movimiento, constituye “un nuevo matiz de sentido que no hallamos en su estado original” (Humphrey, 1965, p. 35).

Por un lado, las coreografías pueden representar la realidad o abstraerla y, por otro lado, representar sensaciones y emociones. En cualquier caso, siempre debe haber una progresión. La forma narrativa debe tener una corriente ilativa de continuidad y finalidad. Así, según Humphrey (1965), una pieza de danza, “cumple con las mismas leyes que el drama, que presenta una situación o premisa, su desarrollo y desenlace” (p. 161). Para la autora, una obra de danza moderna se asemeja al drama teatral formalmente en el desarrollo de una narrativa.

Esta forma específica de danza es aquella que cuenta historias. Tener en cuenta sus características es parte esencial de este estudio.

2.2.3. Elementos básicos de la danza: el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación

Según Humphrey (1965), existen cuatro elementos básicos del movimiento en la danza: el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación. Así, cada movimiento tiene un diseño en el espacio, una dinámica, un ritmo y una razón por la que se origina el movimiento (p. 46-47). En primer lugar, el diseño existe en función a dos aspectos: el tiempo y el espacio. Este puede ser simétrico o asimétrico. La simetría sugiere estabilidad y lo asimétrico, incitación (p. 50-51). La danza requiere de ambos. Según la autora, de los cuatro componentes del movimiento, “el diseño, especialmente en el espacio, da más pronto la intención, el estado anímico, y el sentido” (p. 59).

Dentro del diseño, hay dos subdivisiones: los esquemas de oposición o de sucesión. En el primero, las líneas que dibuja el movimiento del bailarín en el espacio se oponen en ángulos rectos; en el segundo, fluyen, como en las curvas. El diseño espacial, en el tiempo, da una forma. Las líneas opuestas sugieren fortaleza, generan dramatismo y conflicto, o, por otro lado, acentúan la idea de energía y vitalidad. Por el contrario, el diseño de sucesión, es más suave y apacible. Ya sea en curvas o en rectas, la forma lineal sin cortes, que fluye en encadenamientos sucesivos, genera una sensación agradable. Se debe elegir el diseño que fortalezca el tema (Humphrey, 1965, p. 59-60). Así, a través del diseño la danza puede representar convincentemente estados emocionales.

La dinámica, es sustancial en la danza, se refiere a las gradaciones de la tensión en el tiempo, entre lo suave y lo fuerte (Humphrey, 1965, p. 104). La dinámica fuerte y la velocidad obran como estímulo; mientras que, lo suave y lento es sedante (Humphrey, 1965, p. 106-107).

Por otro lado, el ritmo es el gran organizador del movimiento. Humphrey (1965) sostiene que el hombre tiene cuatro fuentes de organización rítmica: la respiración, que da origen al fraseo, las funciones orgánicas, la caminata y el ritmo emocional. Para Humphrey, como en la comunicación interpersonal, la duración de una frase en la danza está determinada por la respiración y su intensidad y velocidad aumentan o decrecen debido a su base emocional. De esta manera, el movimiento fraseado, se puede definir como la descarga de energía con diversas intensidades, seguida de una pausa, de modo que la frase tenga una forma reconocible con un inicio y un final (p. 70). Por otro lado, para el bailarín, el mecanismo de andar es el más importante, pues es la pauta clave de la caída y recuperación, de resistir y someterse a la gravedad (p. 110-111). Asimismo, se debe tomar en cuenta que todos los ritmos pueden ser métricos o regulares, a excepción del ritmo emocional. La emoción, por naturaleza, fluctúa y si bien acompaña u origina el movimiento, el bailarín no puede controlarla totalmente (p. 113).

Finalmente, se encuentra la motivación. Para Humphrey (1965), el movimiento sin motivación es inconcebible, pues esta es la causa del cambio de postura. El movimiento debe fundarse en un propósito (p. 116). Como derivación de la motivación nace el gesto. Los gestos son pautas de movimiento establecidas por el uso continuo a lo largo del tiempo, por lo que son reconocibles. Humphrey divide el gesto en cuatro categorías: social, como el saludo; funcional, movimientos con una finalidad práctica como el trabajo; ritual; y, finalmente, emocional. El gesto emocional es el más profuso para el bailarín, pues los sentimientos pueden expresarse de muchas maneras (p. 124-125). En este caso, se pretende conservar la esencia de la conducta humana. Cada emoción tiene un movimiento propio y corresponde al bailarín y al coreógrafo descubrir cuáles son esos gestos en el caso específico que enfrentan (p. 128).

2.2.3.1. El quinto elemento de la danza: la música

Además de los elementos esenciales del movimiento en la danza que señala Humphrey, existe un componente que cumple un rol especial en este arte: la música. Si bien la danza puede prescindir totalmente de ella, han mantenido una relación significativa a lo largo de la historia. La música produce una fuerza guía y una estructura general para la danza. Al respecto, Blom²¹ (1982) destaca que “la música puede tener un enorme poder en determinar imágenes y movimientos resultantes para el bailarín” (p. 161). Del mismo modo, Sans (2008) señala que la música “no es una narrativa en sí misma, sino una incitación a una narrativa, a un comentario, a un análisis. Porque el referente de la música puede ser sí misma, o algo ajeno a sí misma” (p. 4). Ambas perspectivas dialogan en cuanto a la música como incitadora de creación. No se trata de traducir la música en danza, sino que sea un componente que sirva a la intención integral del coreógrafo.

La relación ideal, según Blom (1982), es cuando danza y música aparecen como una sola (p.162). Sin embargo, se pueden dar distintas relaciones: la música puede ser secundaria, la música puede ser opuesta al carácter de la danza, música y danza pueden ser compuestas simultáneamente, se puede componer la música para una danza, música y danza pueden componerse independientemente y luego coexistir, se busca música que encaje con el baile o se danza la música elegida (p. 163).

Humphrey (1965), por su parte, señala la posibilidad de encarar la música desde el punto de vista dramático. En este caso no se trata de ceñirse a la estructura formal de la música, sino que el movimiento se coloca por encima del sonido en base al tiempo emocional, lo cual se asemeja

²¹ Anne Blom fue una docente e investigadora de danza estadounidense.

a la interpretación teatral. También, el bailarín puede no moverse y dejar que la música hable por sí sola (p. 145).

2.3. El teatro: la dramaturgia y el drama

2.3.1. Las dramaturgias de una obra de teatro: narrativa y puesta en escena

En la tradición occidental, el término “dramaturgia” se refiere al hilo de la composición narrativa o a la secuencia horizontal de eventos de un texto dramático. Para Aristóteles (1999), el poeta se debía concentrar en la composición de la fábula, es decir, en el desarrollo de la acción. Por lo tanto, a causa del retrato de la acción, se retrataba a sus agentes y la situación que debían superar para alcanzarla (p. 26).

Palant (1968), dramaturgo y guionista argentino, pone énfasis en los otros dos elementos del drama. Para este autor, sin personajes y sin conflicto no hay teatro (p. 16). Por un lado, cada personaje tiene una línea de acción, en cuya realización encuentran fuerzas que se oponen. De este modo, se genera el conflicto. Este supone siempre, por lo menos, dos direcciones que se enfrentan (p. 27). Y es que, en un nivel general, a la acción dramática se le opone una voluntad contraria que genera el conflicto principal de la obra. Para resolverlo, los personajes deben tomar decisiones en función a su acción. La naturaleza del conflicto puede abarcar desde el conflicto consigo mismo hasta el conflicto con Dios (p. 17).

En cuanto al personaje teatral, Palant (1968) lo define como un hombre cualquiera, al que el drama le confiere singularidad. Se trata de un hombre común en circunstancias determinadas, que hacen trascender el drama como historia particular que afecta a todos los hombres (p. 15). Esta identificación del espectador con el montaje se debe, en primer lugar, a la unidad de la

acción que sumerge al público en la historia y, en segundo lugar, a que la acción y los personajes son una representación de la vida diaria, de modo que el espectador se ve reflejado en escena y se involucra emocionalmente con los personajes. Sin embargo, debo mencionar que no siempre se busca esta identificación de los espectadores con el espectáculo. Por ejemplo, como mencioné anteriormente, Bertolt Brecht buscaba el distanciamiento del público con la escena para que reflexione sobre lo que veía con cierta distancia emotiva (citado en García, 1986, p. 110). Asimismo, cabe señalar que existen obras que no se construyen en torno a la acción dramática.

Desde otra mirada, Eugenio Barba²² (2012) define dramaturgia según su etimología: *drama-ergein*, que significa trabajo de las acciones o la manera en que entran en trabajo las acciones (p. 40). De este modo, la dramaturgia está constituida por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo (p. 47). Su trabajo pone atención en la naturaleza estratificada del espectáculo y en las múltiples relaciones entre las partes de un montaje, en una dimensión vertical y no solo en el desarrollo horizontal de la narrativa (p. 40-41). Y es que, Barba, concibe el teatro como un organismo vivo, con estratos y partes organizadas. Así, distingue tres dramaturgias que articulan los distintos elementos de una puesta en escena.

En primer lugar, se encuentra el nivel de la “dramaturgia orgánica” que constituye el nivel elemental de un espectáculo en tanto que no existe la representación teatral sin el cuerpo humano. Este nivel abarca lo corporal y los elementos visuales que se relacionan con este aspecto. Así, principalmente, comprende la manera de componer los dinamismos, ritmos y acciones físicas y vocales de los actores. Sin embargo, también, el director, en este nivel de dramaturgia, trabaja con el vestuario, objetos, música, luces y características espaciales. En

²² Eugenio Barba es dramaturgo, director e investigador teatral. En 1964 fundó el Odin Teatret en Dinamarca, compañía con gran influencia en el teatro europeo.

segundo lugar, se encuentra el nivel de la “dramaturgia narrativa”, que consiste en la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido del espectáculo. En este nivel, el director trabaja con personajes, hechos, historias, textos y referencias iconográficas (Barba, 2012, p. 41-42). Cabe mencionar que ambas dramaturgias son inseparables. La dramaturgia orgánica es la esencia del espectáculo. De modo que, la narrativa se imprime sobre ella. De esta forma, narrar a través de acciones, implica la exploración de las relaciones entre estos dos niveles de organización: el nivel orgánico y el nivel narrativo (Barba, 2012, p. 167).

Finalmente, está el nivel de la “dramaturgia evocativa”, que es la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador. Esta dramaturgia es de una naturaleza diferente a las otras dos, pues es un objetivo en sí misma. Se le reconoce a través de sus efectos en el público cuando toca “las supersticiones personales, tabúes, heridas” (Barba, 2012, p. 41-42). Esta tercera dramaturgia se relaciona con el terreno poético del teatro ante el cual el espectador debe comprometerse personalmente con lo que ve y obtener interpretaciones propias.

Los límites de esta investigación, abarcan los niveles de dramaturgia orgánica y narrativa. El nivel evocativo implica atender el ámbito de la percepción del espectador, lo cual excede a este estudio. Tomo los conceptos “dramaturgia narrativa” y “dramaturgia orgánica”, como ejes en esta investigación. De esta manera, partiendo del planteamiento de Barba, me refiero al “nivel narrativo” de las piezas como la historia que se cuenta, a la narrativa lineal de lo representado. Asimismo, entiendo el “nivel orgánico” como el movimiento y los elementos teatrales y visuales que se relacionen mediante el cuerpo del bailarín.

En una dirección similar a Barba, García²³ (1986) define dramaturgia como el “conjunto de elementos que componen un espectáculo teatral, o el teatro, entendido como la relación espacio

²³Santiago García es un actor, director y dramaturgo colombiano. Es el director del grupo de teatro La Candelaria, que se caracteriza por presentar creaciones colectivas de relevancia nacional.

temporal que sucede entre la escena y el público” (p. 96). En este sentido, se reconocen los diversos textos que componen el espectáculo como el texto gestual, el texto de luces, de música, entre otros, sin privilegiar el texto literario o verbal. El autor se refiere a estos textos, sin palabras, como el nivel operativo del espectáculo (p. 97). Se destaca la posibilidad de crear a partir de estos elementos no verbales, en vez de partir de un texto que se traduzca en escena.

2.3.2. Los elementos del drama teatral: la acción, la situación, el personaje y la narrativa aristotélica

Hoy en día, la concepción generalizada del término *drama* abarca toda representación escénica o se suele relacionar con hechos tristes. A lo largo de la historia, se han dado distintas delimitaciones. Pavis (1983) define el drama como el género literario escrito para ser representado, y luego, se refiere al drama como género intermedio, resultado de la combinación de la tragedia y la comedia desde el siglo XVIII (p. 149). Szondi (2011), filólogo y catedrático de literatura alemana, define el drama como un género literario surgido durante el neoclasicismo francés del XVII, que culmina con el clasicismo alemán en el siglo XIX. Así, el género nace y se desarrolla en correspondencia al surgimiento de la clase burguesa, de modo que las obras dramáticas reflejan su visión del mundo tanto en los temas tratados como en la forma de articularlos (p. 20).

En el siglo XVIII, Denis Diderot²⁴ es el primer teórico en proponer los atributos del drama moderno. Diderot (2008) es el creador del género serio, el cual se encuentra entre la tragedia y la comedia y llega a consolidarse como drama burgués (p. 169).

²⁴Denis Diderot fue un escritor, filósofo y enciclopedista francés. Publica dos tratados *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757) y *De la poesía dramática* (1758) donde expone reflexiones sobre el teatro de su tiempo.

Diderot (2008) se dirige a la sensibilidad del espectador presentando tramas sencillas, domésticas y cercanas a la vida real (p. 171). Para lograr un simulacro de la realidad, plantea precisiones en la composición del texto y su escenificación.

En primer lugar, Diderot (2008) propone reemplazar el “carácter” por la “condición”. Es decir, en lugar de representar a un comerciante o abogado, se le añade al personaje todas las relaciones: el padre, los hijos, los hermanos, etc. (p. 184-185). De este modo, establece la acción en un espacio íntimo (p. 148).

De igual manera, Diderot traslada el conflicto al interior de los personajes. El conflicto se centra en las relaciones de los personajes, pero también se ocupa de las tensiones de estas con su subjetividad (citado en Duarte, 2017, p. 55).

Asimismo, para lograr un efecto de realidad, Diderot (2008) introduce la noción de composición por cuadros (o *tableaux*) donde la disposición de los personajes en el escenario debe ser como en el cuadro de un pintor (p. 127). Otro planteamiento determinante para su propuesta es ignorar al espectador durante la interpretación (Diderot, 2009, p. 192). Hoy en día, este principio se conoce como la “cuarta pared”: una pared invisible en el proscenio que separa la escena de la platea.

A través de estas precisiones, Diderot pretende la identificación emocional del público con la escena con el fin de educarlo. Esta intención se sitúa en el contexto del proyecto de mejoramiento y perfectibilidad de la Ilustración (citado en Duarte, 2017, p. 54).

Entonces, para Diderot las características de un drama serían las siguientes: personajes y trama cercanos a la vida real, enfoque en las relaciones de los personajes, presencia de la subjetividad de los personajes, efecto de realidad en la escena y uso de la cuarta pared.

Por su parte, Alonso Alegría²⁵ deja de lado el factor temporal postulando que es posible llamar *drama* a distintos géneros y formatos, si es que poseen la acción sobre la que escribe Aristóteles²⁶.

Alegría propone un manual llamado *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*, en el que, como indica el título, se aboca a brindar herramientas para que el lector pueda escribir y analizar un drama. En la segunda parte del manual, presenta un análisis personal acerca de la tragedia según la mirada de Aristóteles en *La Poética*. El autor plantea que este tratado aún es válido para abordar dramas de todo tipo el día de hoy.

Aristóteles define a la tragedia como la imitación de una acción completa y total, es decir, que tiene principio, medio y fin. Es necesario entender la importancia de la acción en el planteamiento de Aristóteles, pues “sin acción, no puede haber tragedia” (Aristóteles, 1999, p. 26). En primer lugar, la acción se puede encontrar en la vida. Según Aristóteles (1999), la acción que imita la tragedia es “no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida” y luego añade, “la fábula es retrato de la acción, y no más que por su causa, de los agentes” (p. 26). De la acción que se imita, se desprenden los personajes y los hechos que acontecen, conformando así la fábula, que es la ordenación de los eventos de la historia. Asimismo, la acción es iniciada con un fin específico y llevada a cabo en busca de cumplirlo (Conteras, 2013, p. 3). Por ejemplo, *Edipo Rey* se constituye en una unidad de acción, en tanto que Edipo quiere encontrar la verdad del asesinato del rey Layo para librar a su pueblo de la peste y no se detiene hasta conseguirlo. Cabe mencionar que “la representación es no solo de acción perfecta, sino también de cosas terribles y lastimeras” (Aristóteles, 1999, p. 29), de ahí que Edipo termine

²⁵ Alonso Alegría es un dramaturgo, docente y director teatral peruano. Es bachiller en arte y master of fine arts en dramaturgia y literatura dramática con estudios especiales de dirección de escena de la Universidad de Yale.

²⁶ Aristóteles fue un filósofo, lógico y científico de la Antigua Grecia. Escribió alrededor de 200 tratados sobre distintos temas. Sus ideas han ejercido gran influencia en el pensamiento occidental.

deshonrado, ciego y desterrado. La acción así retratada, debía mover al espectador a compasión y a terror (Aristóteles, 1999, p. 25).

Esta acción que guía toda la obra, de la que habla Aristóteles, es conocida por la teoría teatral como “acción dramática”. Alegría (2015) sistematiza el concepto de acción dramática siguiendo los escritos de Aristóteles con el fin de verificar si existe una forma común a todas las piezas dramáticas, de modo que resulte una herramienta para analizarlas (p. 58-59). Así pues, desarrolló una definición de acción dramática específica, con la cual le fue posible comprobar que estaba presente en los más diversos materiales dramáticos, desde un drama incaico hasta series cómicas de televisión. Por esta razón, sobre la acción dramática sostiene que “donde hay drama se la encuentra, y no hay drama sin ella” (Alegría, 2015, p. 59). Alegría (2015) sostiene que Aristóteles al analizar la tragedia, estaba analizando la obra dramática en general; puesto que, la diferencia entre tragedia y cualquier otro género dramático es “de *tono*, de *actitud* y *estructura*, pero no de *naturaleza*: todas las obras, de cualquier género, son historias de voluntades en conflicto representadas en un tiempo específico frente a un público” (p. 56).

Para Alegría (2015), la acción dramática es el propósito de uno o más personajes por lograr un objetivo determinado. A este logro están orientados todos sus actos, a este se le oponen uno o más propósitos ajenos y alrededor de este propósito giran las acciones de todos los demás personajes de la obra. Además, la acción dramática de una obra se formula en una frase con un verbo (p. 60).

Es importante resaltar también la unidad de la narrativa aristotélica. Para Aristóteles (1999), es necesario que “la fábula siendo la imagen de acción, lo sea, y de una, y de ésta toda entera, colocando las partes de los hechos, de modo que, trastocada o removida, cualquier parte se transforme y mude el todo” (p. 28). Cada hecho sigue a otro y es seguido por otro por necesidad,

hasta llegar al fin de la acción, de modo que se alcance una acción total y completa con principio, medio y fin. Alegría (2015) divide la fábula en inicio, medio y fin a través de la identificación de los “puntos pivote”. Alegría llama puntos pivote a dos eventos específicos, de suficiente importancia dentro de la fábula, que convierten el principio en mitad, y la mitad en final. Así, la fábula se divide en tres secciones (p. 86). Los eventos pivote, capaces de transformar una parte en la siguiente, son *anagnórisis* (revelaciones) que producen *peripateias* (transformaciones). El autor destaca que no existe un método exacto para identificar estos eventos, sino que se determinan según la magnitud de los cambios que produce. Además, identifica el “punto de ataque”, que al igual que el evento pivote, es una *anagnórisis* que produce una *peripateia*, y a la vez, la acción dramática y el rumbo en el que dirigirá toda la historia (p. 83).

Por otro lado, la acción dramática unifica el montaje. Y es que, si la acción dramática concentra en una frase la historia representada y los aspectos visuales del montaje sirven a esta historia, entonces la acción dramática debe regir su diseño (Alegría, 2015, p. 63). De este modo, cada elemento en escena aporta a la historia que se busca comunicar.

En resumen, siguiendo a Alegría, todo drama tiene una acción dramática. Esta acción se puede encontrar en la vida, está orientada a lograr un objetivo específico, tiene un desarrollo (inicio, medio y fin) y unifica el montaje. Además, a esta acción, se le oponen uno o más propósitos ajenos.

Desde otra mirada, Santiago García (1986) determina tres categorías sin las cuales no puede existir una obra teatral: la situación, la acción y el personaje. En primer lugar, la situación es el complejo de circunstancias espacio temporales en las que se da un acontecimiento (p. 98). En segundo lugar, la acción es lo que sucede. Ese acontecer en la escena es un conflicto entre uno o más personajes. Se le considera como un fundamento del teatro porque sin ella no se podría

concebir una representación (p. 101- 104). En tercer lugar, el personaje es el que ejecuta la acción o el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas (p. 107). El autor propone estas categorías como tres fichas, con las que se puede jugar para crear un montaje. De este modo, se debe partir de una de ellas, lo que determinará a las otras dos. Asimismo, a diferencia de los autores antes mencionados, García no privilegia la acción sobre los demás elementos escénicos.

El planteamiento de García resulta importante para la presente investigación, ya que sistematiza los elementos para que exista un drama: un personaje en determinada situación, que cumple una acción. En este sentido, resalta que no necesariamente debe haber un texto que se represente, sino que todos los elementos en escena conforman la dramaturgia del espectáculo.

Respecto a las categorías teatrales de acción, personaje y situación que propone García, rescato el modelo actancial, el cual será empleado como una herramienta de análisis en esta investigación. El modelo actancial²⁷ representa las relaciones de los actantes, es decir, actores que producen o sufren acontecimientos a través de la intención (Bal, 1998, p. 34). Este esquema reconoce seis elementos en cada narrativa: el sujeto, el objeto, el dador, el destinatario, el ayudante y el oponente. El dador es quien provee al sujeto el objeto. Entonces, el sujeto persigue un objeto. En esta búsqueda, el sujeto tiene ayudantes y oponentes, quienes operan a favor y en contra de su objetivo. Finalmente, se encuentra el destinatario, aquel para quién el sujeto realiza la acción, que suele coincidir con el sujeto mismo (Bal, 1998, p. 33-39). Así, a partir de estas relaciones se constituye una fábula.

En el modelo actancial encontramos categorías semióticas que se corresponden con las categorías teatrales personaje, situación y acción. En el modelo actancial, la relación más importante del relato es la que conforman el sujeto y el objeto (Bal, 1998, p. 34), o, en otras palabras, el personaje que lleva la acción y su objetivo. El sujeto o personaje, entonces,

²⁷ El modelo actancial fue propuesto por Greimas al homologar las categorías actanciales de Propp, en su análisis del cuento popular, a categorías semióticas.

encargado de llevar a cabo el programa narrativo, es quien realiza la acción principal, que hemos identificado anteriormente con el nombre de acción dramática. No obstante, “la intención del sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el objeto” (Bal, 1998, p. 35), por lo que es necesario el dador. El dador es en la mayoría de casos una abstracción como, por ejemplo, la sociedad, el destino o una condición humana que impulsa la acción del sujeto (Bal, 1998, p. 36). En este sentido, el dador se homologa con la situación en la que se encuentra el personaje, es decir, las circunstancias sociales y espacio temporales como detonantes de la acción.

En este estudio utilizo el término “drama teatral” para referirme específicamente al género teatral. Se trata de una denominación propuesta por mí que sirve para distinguir el drama en el arte teatral y el contenido dramático presente en otros formatos. En primer lugar, tomo el planteamiento de García, el cual sistematiza tres categorías para que exista un drama: la acción, la situación y el personaje. En segundo lugar, siguiendo a Alegría, la acción de un drama teatral, que está orientada a lograr un objetivo, se desarrolla en inicio, medio y fin. Asimismo, algunos aspectos señalados por Diderot, en cuanto a los personajes de un drama, resultan interesantes para el análisis de una narrativa: son cercanos a la vida real, tienen una subjetividad propia y relaciones sociales determinantes en la historia. Sin embargo, no me baso en sus reflexiones sobre el drama moderno debido a que se inscriben en el contexto del siglo XVIII y el surgimiento de la clase burguesa.

2.4. La danza y la cámara

La fotografía y el cine marcaron un antes y un después en la representación del cuerpo, puesto que no interpretan el cuerpo, como la pintura, sino que lo presentan. Existía pudor del cuerpo

ante la cámara, ya que el cine suponía la posibilidad de reproducción múltiple y distribución masiva de la imagen del cuerpo en una sociedad no acostumbrada a la visión cruda del cuerpo (Saz, 2010, p. 6-7).

El cine copió del teatro el enfoque que tendría un espectador desde una butaca y una posición frontal de actuación. Además, los actores de teatro y bailarines comenzaron a hacer cine bajo la técnica teatral. Se trataba de un cine exageradamente gestual debido a la falta de sonido. Asimismo, el movimiento del cuerpo se veía caricaturizado, se ralentizaban o aceleraban las escenas según su contenido (Saz, 2010, p.7).

Con la aparición del sonido, y luego del color, el cine redujo la frontera entre el cuerpo físico y la imagen del cuerpo (Saz, 2010, p. 8). Aun así, el cine era considerado un entretenimiento muy por debajo del teatro y la danza, no era considerado arte, por lo que los bailarines de renombre se alejaron de él. Existía temor respecto a que el cuerpo vivo del bailarín fuera transformado en cuerpo inerte en la grabación. Como resultado, no existe una documentación adecuada de las obras de danza de la época (Saz, 2010, p. 9).

Los musicales de Hollywood establecieron una nueva relación entre el baile y la cámara. Gracias a este nuevo género dentro del cine se fijaron las pautas para la grabación de baile que llegan hasta nuestros días (Saz, 2010, p. 11). Feuer destaca algunos principios introducidos por Minnelli, padre de los musicales modernos, presentes también en el trabajo de otros directores de musicales en las décadas de 1940 y 1950. El primer principio es que la cámara danza junto con los bailarines y el segundo es que la cámara se encuentra al servicio de la subjetividad. La cámara se mueve para dar una visión más cercana de los bailarines, pero también para brindar un punto de vista subjetivo dentro del espacio de la narración. No solo es importante mostrar los bailes sino también involucrar al espectador con lo que ve (Feuer, 1993, p. 34).

A finales de la década de 1940, la relación entre danza moderna y cine comienza a ser más estrecha. Incluso, surge la necesidad de recuperar algunas obras de danza a partir del recuerdo de los bailarines. En la década de 1960, Cunningham, bailarín y coreógrafo estadounidense, comienza a crear piezas de danza para la cámara. Sin embargo, al mismo tiempo, existía un interés por la desmaterialización del arte, esto es, la desaparición de la obra mientras se ejecuta, frente a la posibilidad de que esa obra fuera grabada y convertida en un objeto (Saz, 2010, p.11-12).

En el ámbito de la creación, las posibilidades se multiplican y el cuerpo vivo y el cuerpo inerte conviven (Saz, 2010, p. 14). *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* es un claro ejemplo de un producto donde coexisten ambos cuerpos, en tanto que hay un público en la platea a la vez que un espectador televisivo.

Tomando en cuenta lo anterior, en esta sección parto del hecho de que ver una pieza coreográfica por televisión es una experiencia totalmente diferente a verla directamente en un estudio de grabación. Por un lado, el público asiste a un estudio a ver una representación bajo condiciones poco comunes, rodeado de distracciones mecánicas como los monitores, cámaras, etc. En cambio, para el telespectador, quien no puede ver la actividad entre bastidores, la representación es una situación “normal” (Millerson, 1984, p. 177). Además, en el estudio existe un control del público, debido a que la reacción ante un hecho que la cámara no está mostrando, puede confundir y frustrar al telespectador (Millerson, 1984, p. 176). Durante el programa, se evidencia la presencia del público por medio de aplausos al inicio y al final de cada presentación de danza, cuando se hacen tomas picadas desde el fondo de la audiencia y cuando la cámara, que viaja por el escenario, hace un salto de eje. En este sentido, el público en el estudio es parte de la puesta en escena del programa de TV. Asimismo, los coreógrafos deben crear propuestas de danza para la pantalla y ensayar en el set para que los bailarines no se salgan de los encuadres. Esto se hace evidente en el primer dúo del capítulo 9, en el cual

Emma Hellenkamp y Gaby Diaz bailan una rutina del coreógrafo Anthony Morigerato. En un segmento, las bailarinas le dan la espalda al público y danzan mirando a la cámara directamente. De esta manera, el formato televisivo determina la forma y el contenido de las piezas de danza.

A continuación, detallo las principales características del género de televisión al que corresponde nuestro objeto de estudio. Luego, describiré algunos elementos del lenguaje audiovisual que son esenciales para el análisis del mismo: el aporte de los planos, movimientos de cámara, ángulos y punto de vista de la cámara, así como el montaje para la construcción del significado de la obra audiovisual.

2.4.1. ¿Qué es el programa concurso?

So You Think You Can Dance es un programa de competencia que pertenece al género televisivo de entretenimiento, en el formato de concurso. La Asociación Española para la Cultura, el Arte y la Educación (ASOCAE, 2008) define un programa concurso como un juego de competencia, en el que un individuo o grupo de individuos intenta alcanzar una meta superando una serie de obstáculos a través de la competición y ateniéndose a ciertas normas. Los tres componentes principales de un concurso son el azar, la estrategia y los méritos. Así, según sea mayor o menor uno de estos componentes, se pueden calificar los concursos en dos grupos: concursos de azar y de méritos (ASOCAE, 2008). *So You Think You Can Dance* se ubica en el segundo tipo, ya que los participantes se enfrentan a pruebas cada semana, que superan según sus méritos en la danza.

Para Castillo, el programa concurso se encuentra dentro de la categoría de programas de variedades. Según este autor, su estructura narrativa responde a las pautas de crear espectáculo,

la eficacia, la funcionalidad (no considerar ninguna regla para contenidos ni para soluciones visuales) y populismo en los contenidos para llegar a la máxima audiencia. Además, los elementos que componen el guión y determinan la estructura son: el presentador, los invitados, que son personajes reconocidos, las actuaciones y el público, como destinatario final y a la vez participe de lo que ve (Castillo, 2009, p. 662).

En cuanto al contenido del programa en sí, es relevante el estudio de Mc Mains. Mc Mains en *Reality check* realiza un análisis de discurso del conocido programa de competencia *Dancing with the stars*, en el cual señala que este tipo de shows comparten una poderosa narrativa: la promesa de la transformación personal. Se trata de la afirmación del “sueño americano”, pues cualquier persona independientemente de su tamaño, edad, raza o limitaciones físicas, puede superar los obstáculos del programa y lograr el éxito. Por esta razón, en este tipo de shows, antes de las presentaciones de baile, se muestra al público un video con los errores de ensayo, tropiezos, lágrimas, etc., lo cual recuerda a los espectadores, que la perseverancia en la dificultad resulta en éxito (Mc Mains, 2010, p. 261). Y es que, finalmente, el premio es la confianza y la fuerza que ganaron durante el programa. De esta manera, el público participa del proceso de los bailarines y se compromete emocionalmente con ellos.

2.4.2. Características técnicas de un programa en vivo

So You Think You Can Dance: The Next Generation es un programa emitido en directo, esto quiere decir que es visto por el telespectador en el mismo momento en que se está produciendo (Castillo, 2009, p. 609). Este género televisivo implica una realización multicámara, que consiste en la transmisión en directo de un evento desde distintos puntos de vista simultáneos

(Castillo, 2009, p. 603). De este modo, las cámaras dan al espectador una serie de puntos de vista ideales.

Se pueden dar distintas disposiciones de las cámaras según el tipo de evento y el decorado: ante un escenario, como en el teatro, las cámaras se ubican frente a la escena; en un decorado circular, como en el circo, las cámaras se ubican en uno de los dos semicírculos que componen el círculo; y, en un estadio, alrededor de la acción. El realizador se encarga de mostrar al espectador lo que quiere ver de la forma más agradable y artística posible (Castillo, 2009, p. 604-608).

Sin embargo, si bien la realización es condicionada por la escenografía del programa, las cámaras pueden adoptar distintos puntos de vista empleando medios mecánicos como grúas o steady cam, irrumpiendo en el escenario. Según Castillo (2009), en este género televisivo “existe una gran libertad formal en cuanto a emplazamientos, angulaciones, alturas de cámaras y composición de planos” (p. 662). De cualquier modo, se ubica siempre una cámara en el centro frente a la escena, se le asigna el plano general y es al que se recurre cuando se quiere reubicar la acción o en caso de problemas (Castillo, 2009, p. 630). Antes de la emisión en directo, se producen ensayos de planta (posiciones de cámara y movimientos) y un ensayo general incluidos presentadores y artistas (Castillo, 2009, p. 631). No obstante, en un programa en vivo, a veces suceden situaciones no previstas.

2.4.2.1. El montaje de un programa en vivo

En la realización multicámara, como el producto se produce al mismo tiempo que se emite, el montaje consiste en la elección y combinación de tomas que van al aire por el director de cámaras desde una mesa de mezclas, siguiendo minutos o guiones. Y es que “el control de

realización es el «cerebro» del estudio. En él se toman las decisiones que atañen al tratamiento técnico de la señal de video y audio, la elaboración narrativa y su puesta en antena o grabación” (Castillo, 2009, p. 615). El trabajo conceptual es el mismo que en un proceso de montaje con material grabado. Sin embargo, el formato televisivo demanda una dinámica inmediata. Se realiza, de este modo, “un montaje en directo que permite combinar diferentes vistas del suceso captado en tiempo real” (Fernández y Martínez, 1999, p. 49).

Este tipo de montaje comparte algunos principios del cine moderno. Según Metz²⁸, el cine moderno es concebido como el cine del no-montaje, en el que se aplicaban nuevos métodos de rodaje que destacaban la profundidad y continuidad y evitaban al máximo las tomas parciales, que luego tenían que ser ordenadas en el montaje. Se buscaba lograr “una captación global que respetase más las continuidades espaciotemporales del mundo fenoménico” (Metz, 2002, p. 46). Se trataba de liberar al espectador del condicionamiento del montaje que lo guiaba paso a paso a descifrar lo que veía, de modo que cada uno eligiera su propio nivel de lectura. No obstante, si bien se pretendía que estos productos audiovisuales se asemejaran a la realidad, no se podía superar el hecho del dato filmico como una reinterpretación de lo real (Metz, 2002, p. 47). De cualquier modo, el autor señala que esta estética, hoy, es una opción estilística para parte o la totalidad de un producto. El no-montaje ofrece una realidad más evasiva, como si se estuviese haciendo en ese mismo momento y estuviera abierta todas las posibilidades (Metz, 2002, p. 50). Así pues, en vez de cortes, se prefiere el movimiento de la cámara, que va y viene por el espacio ficcional. Y es que, un movimiento de cámara nunca es indispensable, pero es más expresivo que un acto de montaje (Metz, 2002, p. 50).

El corte seco es suficiente para seguir la continuidad de un relato. Sin embargo, en *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* se puede observar que se busca respetar la

²⁸ Christian Metz fue un semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés.

continuidad del movimiento de los bailarines y brindar al televidente una experiencia del evento en directo. Así pues, es importante reconocer este tipo de montaje en este producto televisivo, en tanto que las tomas largas y los movimientos de cámara podrían tener una justificación estética y psicológica, más allá de lo característico de la realización multicámara, lo cual aporta otro nivel de significación a las piezas.

2.4.3. Elementos del lenguaje audiovisual: planos, ángulos, movimientos de cámara y puntos de vista

El plano es la unidad básica del lenguaje audiovisual. La agrupación de planos constituye escenas; y estas, a su vez, secuencias que yuxtapuestas dan lugar al producto final (Fernández y Martínez, 1999, p.27).

El análisis de un plano implica considerar sus distintos componentes: su tamaño, la angulación, los movimientos y el punto de vista de la cámara. Castillo en *Televisión, realización y lenguaje audiovisual* describe todos estos y otros elementos del arte audiovisual.

Para definir el tamaño de un plano se emplea la Escala de Planos, una serie de términos que se refieren a la magnitud con que aparece el ser humano en la pantalla (Castillo, 2009, p. 547).

En primer lugar, se encuentra el gran plano general. Brinda una visión amplia del lugar donde se van a desarrollar los hechos, de modo que los personajes no son reconocibles (Castillo, 2009, p. 548). Le sigue el plano general. Este plano abarca todo el escenario; no obstante, los personajes son reconocibles. Se utiliza en el inicio de una escena para ubicar los elementos que la integran. Asimismo, permite seguir el movimiento de los personajes u objetos. Se recurre a este plano para restablecer el espacio y reubicar los elementos de la escena en la mente del espectador. En el plano conjunto el ángulo de visión es amplio, pero menos que el plano

general. Se ve a las personas en cuerpo entero, ya que el encuadre se circunscribe a los personajes, centrando la atención en el grupo humano (Castillo, 2009, p. 548- 550). Se trata de un plano contextual, la acción es mostrada en conjunto, permitiendo ver su desplazamiento en el espacio. Es un plano, por esencia, descriptivo (Navarro, 2011, p. 48).

El plano americano reduce el ángulo de visión y corta las piernas de los personajes sobre las rodillas (Castillo, 2009, p. 548). En el plano medio se encuadra a las personas de cintura a cabeza, así, establece relaciones más íntimas entre los personajes. Este es el plano de la conversación, ya que permite captar gestos corporales amplios y relacionar personajes. En el primer plano, se ve a las personas de pecho a cabeza. Es dramáticamente más potente, por lo que se utiliza para los momentos clave de una historia (Castillo, 2009, p. 549-551). El primer plano recoge la emoción del personaje, por lo cual se concibe como un plano íntimo (Navarro, 2011, p. 49). En la década de 1950, cuando la danza se estaba adaptando a la televisión, De Mille, directora de un elenco de ballet, descubrió que el acercamiento de la cámara permitía que sus bailarines “se convirtieran en personas en una historia, más actores-bailarines, que bailarines de ballet” (Rose, 1986, p. 28). La cámara permitía ver las expresiones faciales de un bailarín mientras bailaba, un hecho imposible en un teatro tradicional. Esto implicaba que el bailarín involucre el rostro en su interpretación.

El primerísimo primer plano, encuadra a las personas de la barbilla a la frente. Este plano se introduce en el rostro del actor. Por último, un plano detalle es todo plano más cerrado que lo anterior. Se utiliza cuando se busca resaltar un detalle (Castillo, 2009, p. 549-551).

La decisión de usar un tamaño de plano se toma en función del efecto dramático que se pretenda conseguir en la narrativa (Castillo, 2009, p. 413). Y es que “existe una relación clara entre el tamaño del plano y la subjetividad: a mayor tamaño, menos interiorización y viceversa” (Castillo, 2009, p. 551).

En segundo lugar, un plano se puede definir según la angulación de la cámara en altura. Partiendo de la referencia de los ojos del sujeto, la cámara puede estar a la altura de su mirada, por encima o por debajo de ésta. La angulación neutral corresponde a la horizontal de la mirada, si subimos o bajamos la cámara, se crea una angulación expresiva, pues se establece una relación de superioridad-inferioridad respecto a los personajes (Castillo, 2009, p. 553). De esta manera, se llama plano picado a aquel en el que la cámara está emplazada por encima de la mirada de los personajes y psicológicamente nos comunica la sensación de su inferioridad, lo cual sugiere en el espectador sentimientos de compasión. Por el contrario, en el plano contrapicado, la cámara se encuentra por debajo de los ojos del sujeto, el cual queda agigantado y adquiere una dimensión psicológica mayor (Castillo, 2009, p. 554). Estos ángulos pueden llegar a los extremos, lo cual genera el plano cenital si la cámara está situada completamente encima de la figura. El plano nadir, por otro lado, se crea cuando la cámara está emplazada debajo del sujeto (Castillo, 2009, p. 555). Y el plano normal, cuando se respeta la horizontalidad de la mirada (Castillo, 2009, p. 556).

En cuanto a los movimientos de cámara, esta se puede mover de dos formas. Sobre un soporte fijo produciendo una panorámica y junto a su soporte lo cual genera un travelling o grúa.

La panorámica es un movimiento de cámara que consiste en la rotación de la cámara alrededor de su eje vertical y horizontal sin que el soporte se desplace. Existen tres tipos: la panorámica descriptiva, que sitúa al espectador en una situación; la expresiva, empleo no realista de la cámara con el fin de sugerir una idea; y la dramática, la cual crea relaciones espaciales entre individuos o individuos y objetos. Este último movimiento introduce una impresión de superioridad de aquel a quien la cámara se dirige en segundo lugar, por lo que tiene un papel directo en la narración (Castillo, 2009, p. 562).

El travelling es el desplazamiento de la cámara, siendo constante el ángulo entre la trayectoria de esta y el eje óptico (Castillo, 2009, p. 563). Existen diversos tipos. En primer lugar, está el travelling hacia adelante, que es el más natural. El punto de vista avanza y la cámara descubre el espacio. En segundo lugar, está el travelling hacia atrás, que es muy expresivo. Puede tener varios sentidos: conclusión, distanciamiento, acompañamiento de un personaje, transformación moral, soledad e impotencia. El travelling lateral, por su parte, suele ser descriptivo o de acompañamiento. En el travelling circular la cámara gira alrededor de un personaje o varios. Generalmente, se emplea para crear atmósferas densas, de agobio o acoso. Finalmente, el travelling vertical se emplea para acompañar a un personaje y también puede tener gran efecto expresivo. Por otro lado, el zoom consiste en aparentes acercamientos o alejamientos visuales al objeto, sin mover la cámara de su emplazamiento, abriendo o cerrando el ángulo visual de la lente. Puede sustituir al travelling porque es más rápido y lograr así una mejor solución narrativa. Por esta razón se le suele llamar travelling óptico (Castillo, 2009, p. 565).

Por su parte, la grúa es una combinación indeterminada de travelling y panorámica. Se trata de un mecanismo que permite realizar movimientos en todos los sentidos, con un carácter meramente descriptivo o estético (Castillo, 2009, p. 566). Otro dispositivo que cumple una finalidad mecánica similar a la grúa es la cabeza caliente, es más ligera que la grúa y a control remoto, además, permite situar la cámara en posiciones inaccesibles para una grúa con operador facilitando movimientos rápidos y espectaculares. En televisión es frecuente el uso de grúa y cabeza caliente, pues proporcionan planos de gran espectacularidad (Castillo, 2009, p. 568).

Para Martin²⁹ (2002), existen ocho funciones expresivas de los movimientos de cámara. Los movimientos pueden ser descriptivos y tener como fin el acompañamiento de un personaje u

²⁹ Marcel Martin es crítico de cine, investigador, historiador y secretario general de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica.

objeto en movimiento, la creación de un movimiento ilusorio en un objeto estático o la descripción de un espacio o acción. Pero los movimientos de cámara también pueden ser dramáticos. El movimiento tiene sentido en sí mismo y lo expresa realzando un elemento que tiene importancia en la acción: puede definir las relaciones espaciales entre dos elementos, otorgar relieve dramático a un personaje u objeto o expresar la tensión mental de un personaje y la expresión del punto de vista de un personaje en movimiento (p. 52). Finalmente, se encuentra la función rítmica o coreográfica, la cámara móvil en todo momento dinamiza el espacio haciéndolo fluido y vívido (p. 53).

Por otro lado, para Castillo (2009) existen dos tipos de plano según el punto de vista de la cámara: el subjetivo, que muestra la perspectiva de un personaje integrado a la acción, y el objetivo, que constituye una mirada exterior (p. 552). El espectador ve a través del ojo de la cámara lo que esta le permite ver, está sometido a esta. Sin embargo, tiene acceso a otros aspectos, que no podría observar desde una butaca.

2.4.4. El relato audiovisual *dancístico*

El cine y la narración, a diferencia del teatro, comparten un carácter mediado en cuanto a la representación, pues “la voz del narrador y el ojo de la cámara son, en cada caso, la instancia mediadora entre el mundo ficticio y el receptor; que sólo a través de esa intermediación tiene acceso al universo representado” (García, 2004, p. 513). En este sentido, se puede hablar de una *narración audiovisual*. Por medio de la narración, se crea el relato. Gaudreault y Jost (1995) definen el relato como un “discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (p. 29). El relato no es realidad, aunque aquello que se muestre en la pantalla esté realmente aconteciendo. Se trata de una representación, ya que la mediación

de la cámara convierte lo que se ve en un relato *irrealizado*, en ficción (Navarro, 2011, p. 156). Sucede, pues, que el discurso está conformado por signos manipulados por un narrador, visible o no, para comunicar una historia. En este punto, es necesario establecer la diferencia entre historia y relato. La historia o *diégesis* se refiere a todo lo que pertenece al mundo propuesto por la historia relatada. Por otro lado, el relato es la manera de ordenar lo que se relata como discurso (Navarro, 2011, p. 157).

Es necesario concebir la narración audiovisual como una enunciación. El programa *So You Think You Can Dance (2016)* se presenta como un relato *irrealizado* al espectador televisivo. Y es que, si bien es un show en vivo y las reacciones de los concursantes, jurados e invitados son reales, el empleo de los recursos del lenguaje audiovisual y el seleccionar los mejores planos, ángulos y traslados de la cámara para mostrar lo que acontece, conforman un nuevo enunciado.

2.5. So You Think You Can Dance: The Next Generation

So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016) es la decimotercera temporada del show de competencia de baile que se emite desde el 2005 con gran éxito por la cadena de televisión abierta Fox. Esta temporada está conformada por trece episodios, que se dividen en tres etapas: las audiciones en las que se seleccionan cien bailarines para la academia de danza, la semana en la academia donde se eligen a diez finalistas y la competición en vivo donde solo puede haber un ganador.

El programa es dirigido por Cat Deleely. Los jueces son: Nigel Lythgoe, Paula Abdul, Jason Derulo y Maddie Ziegler, de 13 años de edad.

Las audiciones, que se realizaron en Los Ángeles, Chicago y Nueva York, se transmitieron en tres capítulos, uno por estado. Los jueces, además de ver las audiciones, entrevistaron a cada participante y les dieron comentarios. Asimismo, tras la escena, Cat Deeley conversó con concursantes y jueces.

En la segunda parte del programa, la cámara acompaña a los cien bailarines seleccionados de las audiciones a la academia de danza. Esta etapa se transmitió en dos capítulos. En el primero, se mostró el primer día en la academia y la primera tarea de los mentores de los concursantes, llamados All-Stars, que consistió en ver bailes individuales de cada competidor y seleccionar cinco bailarines para conformar un equipo. Luego, se les enseñó una rutina de baile en parejas. Según su desempeño en esta instancia, cada All-Star tuvo que eliminar a un bailarín de su equipo, dejando un total de cuarenta concursantes.

El segundo episodio cubrió los días dos y tres en la academia. En el segundo día, los All-Stars redujeron sus equipos a tres y luego a dos bailarines y evaluaron a los participantes en una rutina de hip-hop y en una rutina contemporánea. En el tercer día, los All-Stars tuvieron que elegir entre los dos últimos bailarines de sus equipos. Así, quedaron finalmente un total de diez finalistas que acompañar y guiar durante la ronda final.

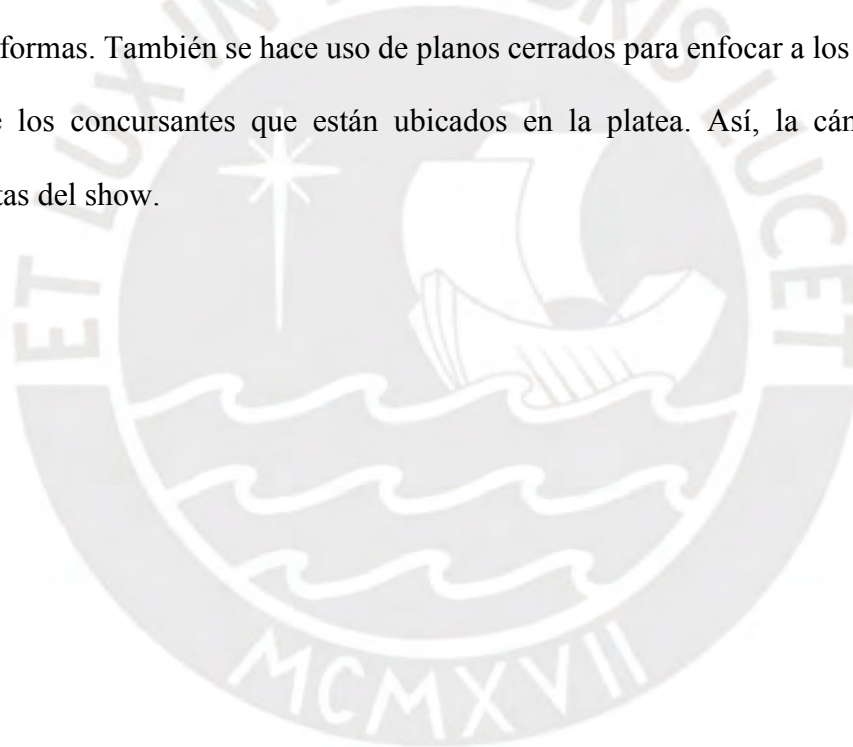
Esta es la tercera parte del programa y en donde se presentan los dúos que nos competen. La competencia se da en un escenario frente al jurado y un público que, junto con los televidentes, votan por su bailarín favorito en cada encuentro. Los capítulos tienen una duración de 84 minutos. El show combina presentaciones grupales, dúos y solos.

Cat Deleey introduce las piezas coreográficas y realiza entrevistas a los concursantes durante el show. Maddie Ziegler se encarga, además de ser jurado, de asistir a los ensayos de los participantes y comentar sus progresos.

So You Think You Can Dance: The Next Generation es un programa emitido en directo casi en su totalidad, exceptuando el número grupal con el que se inicia el programa. Este segmento es pregrabado debido a que participan todos los concursantes y al gran trabajo estético que posee. El resto del show es en vivo. Entonces, se inicia con un número grupal de concursantes y All-stars. A los 60 minutos, se presenta otro baile grupal. Este baile puede ser solo de concursantes, solo de All-stars o de concursantes y All-stars. En algunos capítulos, hay una tercera rutina grupal a mitad del episodio. Entre estos segmentos, se muestran los solos y dúos de los concursantes o concursantes y All-stars, además, de un video de los ensayos previo a la rutina y la devolución de los jueces tras su presentación. El programa trabaja con coreógrafos invitados y distintos estilos de baile. Al final de cada episodio, se elimina a un bailarín en base a la votación de la semana previa.

El objetivo del programa, que es atraer a la mayor cantidad de público, interviene en el contenido de la coreografía, su duración y calidad. En primer lugar, las presentaciones, en su mayoría, poseen contenidos convencionales y no exigen un gran análisis por parte del espectador. En segundo lugar, forman parte de *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* un jurado reputado y bailarines famosos, como mentores de los concursantes. No obstante, en este programa no solo rige la funcionalidad. Es notoria la búsqueda de una estética personal por parte de los coreógrafos, de tener un planteamiento audiovisual según cada obra de danza y en algunos casos, de ofrecer propuestas arriesgadas, como priorizar el drama de una pieza antes que su espectacularidad.

Asimismo, cabe mencionar que *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* es una narración que utiliza diferentes medios para interactuar con los consumidores. El programa hace uso de distintas plataformas: la TV, donde se emite el show; las redes sociales, donde se promociona la competencia y se comparten las coreografías; y, los celulares y la web, ya que el público vota por sus favoritos por medio de mensajes de texto, la aplicación FOX NOW y la página web de FOX. Así pues, durante el programa se emplean primeros planos de la presentadora y los coreógrafos que incluyen un cintillo con su nombre y su cuenta de twitter. De igual modo, en planos cerrados de los concursantes, el cintillo informa cómo se puede votar por ellos. De esta manera, el telespectador participa activamente de la competencia por medio de otras plataformas. También se hace uso de planos cerrados para enfocar a los coreógrafos y familiares de los concursantes que están ubicados en la platea. Así, la cámara los hace coprotagonistas del show.



Capítulo 3: Diseño y programa metodológico

3.1. Metodología de investigación

Para la presente investigación, emplearé una metodología cualitativa, en tanto que busco analizar la configuración de una historia dramática de tres piezas escénicas en un programa concurso, lo cual exige un estudio interpretativo inductivo. De este modo, se obtendrán conclusiones a partir de estos casos particulares, no generalizables.

En función a los objetivos que se persiguen, planteo un estudio de índole descriptivo-explicativo. En primer lugar, identificaré y estudiaré los elementos del drama teatral presentes en la narrativa. Luego, examinaré cómo se articulan en el nivel orgánico y generan una historia dramática. Asimismo, observaré de qué manera el lenguaje audiovisual contribuye a la construcción de dichas historias.

De esta manera, este estudio se organiza en tres partes: el nivel narrativo de las coreografías, el nivel orgánico y el formato por el que se transmiten las coreografías. En el nivel narrativo, examino el planteamiento de las categorías teatrales de personaje, acción y situación por parte del coreógrafo, así como también, la historia en función a la estructura musical de la canción de la rutina de baile. Y es que, en la danza, la música guarda una relación estrecha con lo que acontece en el escenario. En cuanto al nivel orgánico, abarco las acciones de los personajes y los elementos estéticos que contribuyen a la historia. Finalmente, considero el lenguaje audiovisual, a través del cual la historia es contada al televidente.

El objeto de estudio de esta investigación es el programa *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016). En relación a este objeto de análisis, el Universo del discurso lo conforman todas las piezas coreográficas de la decimotercera temporada de *So You Think You*

Can Dance: The Next Generation (2016). Cada coreógrafo trabaja de un modo particular; sin embargo, la mayoría de ellos desarrolla una temática o un concepto estético y no una historia dramática, siendo estos últimos, los que son mejor recibidos por el jurado y el público, que también debe votar. El crear una pieza dramática no es excluyente del estilo de baile contemporáneo con el que trabaja Travis Wall. Los coreógrafos Tabitha y Napoleon D'umo, por ejemplo, elaboraron una coreografía de hip-hop lírico en el episodio 9, la cual cuenta una historia dramática entre una madre y una hija que sufren en soledad, aunque se encuentren separadas tan solo por una pared. De este modo, la historia es reforzada a través de la oposición espacial.

El Corpus está conformado por los cuatro dúos contemporáneos coreografiados por Travis Wall en la decimotercera temporada de *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)*, todos ellos comparten una carga dramática. Las unidades de observación son los tres dúos contemporáneos de Travis Wall en los capítulos 8, 9 y 10 de *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)*. Dejo de lado el cuarto dúo, puesto que, en este, Travis Wall además de coreógrafo se desempeña como bailarín junto a Maddie Ziegler, quien es miembro del jurado, por lo cual, esta coreografía pertenece a otra categoría de espectáculo dentro del programa.

En base a este enfoque de investigación, he definido herramientas de análisis específicas. En primer lugar, para analizar la estructura narrativa básica de las obras de danza, emplearé el esquema gráfico de Alegría (2015) que sistematiza el planteamiento de Aristóteles. Este distingue inicio, medio y fin a partir de los puntos pivote. En segundo lugar, para identificar las acciones dramáticas de los personajes, emplearé el modelo actancial.

Para el análisis del desarrollo narrativo en el tiempo y su relación con la estructura musical, estudiaré las partituras. Examinaré el ritmo, la melodía, la tonalidad y la armonía. Para esta

parte, sigo el trabajo de Roig Francolí, quien llama a estos componentes “elementos contributivos” (citado en Zambrano, 2012, p. 8-9). Si bien señala otros elementos que definen un estilo musical como la textura, forma y dinámica, para fines de esta investigación, tomaré los cuatro elementos principales y las preguntas que este autor se hace al respecto, a partir de las cuales he elaborado una guía de observación que incluyo en las herramientas más adelante.

Para el análisis de la puesta en escena, realizaré una observación sistemática del montaje, que consiste en la recaudación de información a partir de criterios previamente establecidos, que permite la categorización de conductas que se deben observar (Delgado, 2009). De este modo, primero recogeré los movimientos de los bailarines que cumplan con el concepto de acciones físicas y los gestos que las acompañan. Luego, interpretaré la información en función a su contribución a las acciones dramáticas de cada personaje. En segundo lugar, describiré los elementos estéticos del montaje (vestuario y maquillaje, utilería, escenografía e iluminación). Posteriormente, analizaré su aporte a la historia que se cuenta en la coreografía. Finalmente, estudiaré el lenguaje audiovisual y en específico, los planos, ángulos, angulaciones, cortes y movimientos de cámara empleados en cada pieza de danza.

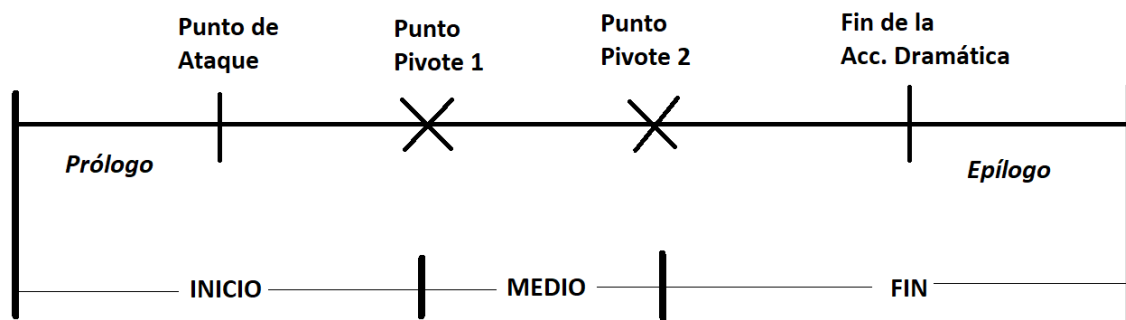
3.2. Herramientas

A continuación, se presentan esquemas gráficos y guías de observación que servirán para organizar el análisis de las piezas coreográficas de Travis Wall.

a. Para el análisis del plano narrativo:

Esquema gráfico de la estructura narrativa según Alegría³⁰

Alegría divide la fábula en inicio, medio y fin por medio de la identificación de los puntos pivote. Además, incluye el prólogo en el inicio, tramo en el que se presenta la situación, es decir, dónde y cuándo se encuentran los personajes antes de que se emprenda la acción dramática, y el epílogo en la última parte de la historia, donde se muestra el resultado de la acción dramática.

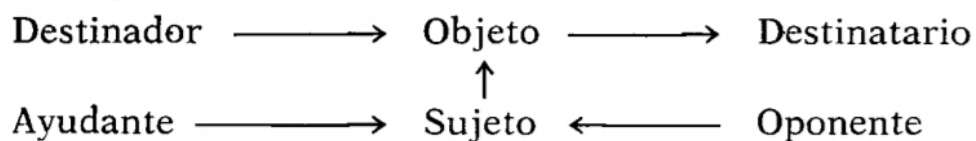


Modelo actancial

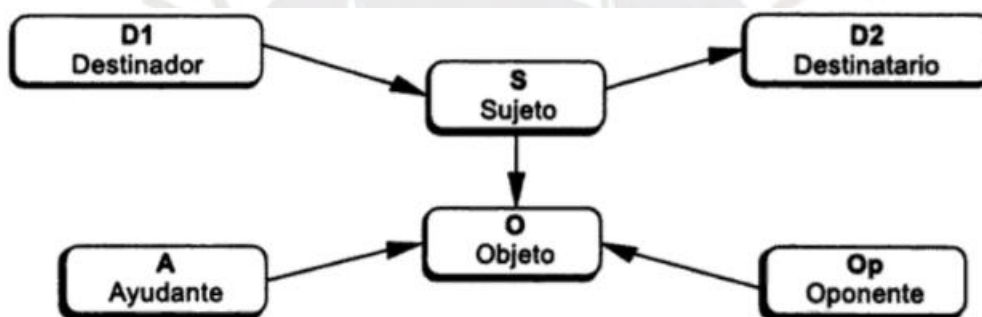
He explicado el esquema actancial postulado por Greimas, quien concibe las principales fuerzas del drama y en específico seis funciones en el relato. En el gráfico³¹, las flechas corresponden a la relación que sostienen los actantes.

³⁰ Gráfico extraído de apuntes en clase de Alegría, Alonso- "Elementos de un drama según Aristóteles", Dramaturgia 1. Pontificia Universidad Católica del Perú. 14 de mayo de 2015.

³¹ Gráfico de Greimas, A.j- Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1973.



Por su parte, Ubersfeld (1993) en *Semiótica Teatral* propone un cambio en el modelo de Greimas. Coloca al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre en ayudante y el oponente, puesto que, para la autora, el conflicto en el drama ocurre en torno al objeto. Por esta razón, emplearé este esquema en el análisis. El modelo³² se presenta de esta manera:



Guía de observación sistemática de los aspectos sonoro-musicales de una canción

Tomando como base la narrativa de las coreografías y las partituras de la música empleada en las piezas de danza, estudiaré la estructura musical y las principales características de las canciones.

³² Gráfico de Ubersfeld, Anne- *Semiótica Teatral*, Cátedra, Madrid, 1993.

Guía de observación sistemática de elementos estéticos

VESTUARIO Y MAQUILLAJE	PERSONAJE
Parte superior	
Parte inferior	
Zapatos	
Peinado	
Otros implementos	
Color predominante	
Maquillaje	

ILUMINACIÓN	
Tonalidades	
Cambios	
Atmósferas	
Relación con el bailarín	

ESCENOGRAFÍA	
Diseño	
Color	
Relación con el bailarín	

UTILERÍA	
Diseño	
Color	
Relación con el bailarín	

Guía de observación sistemática de elementos audiovisuales

Esta guía de observación ha sido elaborada tomando como inspiración el formato del storyboard: guión gráfico que sirve de guía para la realización de un producto audiovisual.

#	VIÑETA	D.E.	D.A.	ANGULACIONES	¿Qué aporta a la historia?
1	Imagen de la toma que se analizará (en un solo plano)	Descripción del encuadre (plano y ángulo)	Descripción de la acción.	La posición de la cámara con respecto al objeto o a los personajes que encuadra.	Aporte narrativo del encuadre, el ángulo y la angulación.
TRANSICIÓN: tipo de transición usada entre la toma anterior y la siguiente (movimiento de cámara o corte).					

Capítulo 4: Descripción y análisis de los dúos de Travis Wall

Las secuencias de danza que analizo a continuación son parte del programa concurso *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016). En este show, las rutinas de baile son precedidas por una presentación en palabras de la anfitriona y por un video que combina tomas de los ensayos con comentarios del coreógrafo y de los bailarines sobre la intención de la obra. Se le brinda al público y a los jueces información complementaria a la coreografía. Por tanto, es importante tener en cuenta que el coreógrafo crea con consciencia de estos antecedentes.

El criterio de orden que sigo para el análisis no se corresponde con la fecha de emisión de los capítulos, sino con la dificultad de su estudio. Inicio el análisis con el dúo menos complejo.

4.1. Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall

En primer lugar, analizo el dúo contemporáneo del episodio 10 de *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016). La coreografía es de Travis Wall y es interpretada por J. T. Church (10 años) y Emma Hellenkamp (11 años), ambos concursantes del show. Danzan *I Will Not Forget You* de Max Richter. La anfitriona introduce al coreógrafo y a los bailarines y presenta la pieza que se verá a continuación como una rutina contemporánea romántica. Antes de la coreografía, vemos un video de los ensayos.

El video comienza con una toma de Emma hablándole a la cámara, nos cuenta que la pieza se trata del amor joven. Luego, se muestra un ensayo en el que Travis pregunta a los bailarines si alguna vez se habían enamorado. Los bailarines se confiesan a la cámara. En el caso de Emma, comenta que tuvo un amor en *kinder garden* y J.T afirma que esa clase de sentimiento es algo nuevo para él. Travis le pide a Emma que recuerde cómo fue agarrarle las manos al niño que

le gustaba y las mariposas que sintió en el estómago. A continuación, se muestran partes de la coreografía y se escucha la voz en off de Emma afirmando que esa semana ambos tienen que mostrar su lado maduro. Travis, asimismo, señala que son los bailarines más pequeños con los que ha trabajado. En seguida, vemos tomas de errores en los pasos de baile y de Travis corrigiéndolos. Después, la cámara nos muestra cargadas de los bailarines, a la vez que se escucha a J.T comentando la dificultad de la rutina: deben trabajar mucho en la conexión, puesto que en la coreografía deben cargarse el uno al otro y transmitir un sentimiento como pareja. Finalmente, Travis explica que quiere abrazar todo lo que son sus bailarines, como su inocencia, ya que “cuando abrazas el amor y la belleza en tu vida, el mundo puede ser un lugar colorido” (Fuller y Lythgoe, 2016). Así, con esta información, el público se encuentra predispuesto a ver una historia de amor entre dos niños. Antes de la representación, se comunica al espectador quiénes son los personajes y la relación entre ellos, además, de los retos que los bailarines debieron superar en los ensayos para interpretar lo que el coreógrafo propone.

4.1.1. El plano narrativo del dúo del capítulo 10

Inmediatamente después del video, la cámara nos introduce un mundo en blanco y negro. La historia comienza con Niño y Niña mirando fijamente un arbusto, que, misteriosamente, tiene una rosa de color fucsia. Niña se detiene con recelo, pero Niño le tira de la mano, animándola.



Cuando llegan al arbusto, Niño trata de coger la rosa, pero Niña lo detiene. Niño la convence y ella cede.



Niño saca la rosa del arbusto desencadenando la acción dramática y poniendo fin al prólogo. Niña retrocede sorprendida. Niño huele la rosa y se la ofrece a Niña.



Niña primero lo evade; luego, se interesa e intenta tocar la rosa.



Acto seguido, Niño y Niña huelen la rosa juntos, dando lugar al medio de la historia. Unidos por la rosa, bailan.



Luego, Niño ofrece la rosa a Niña y ella la acepta. Ambos vuelven a oler la rosa y a bailar guiados por esta.



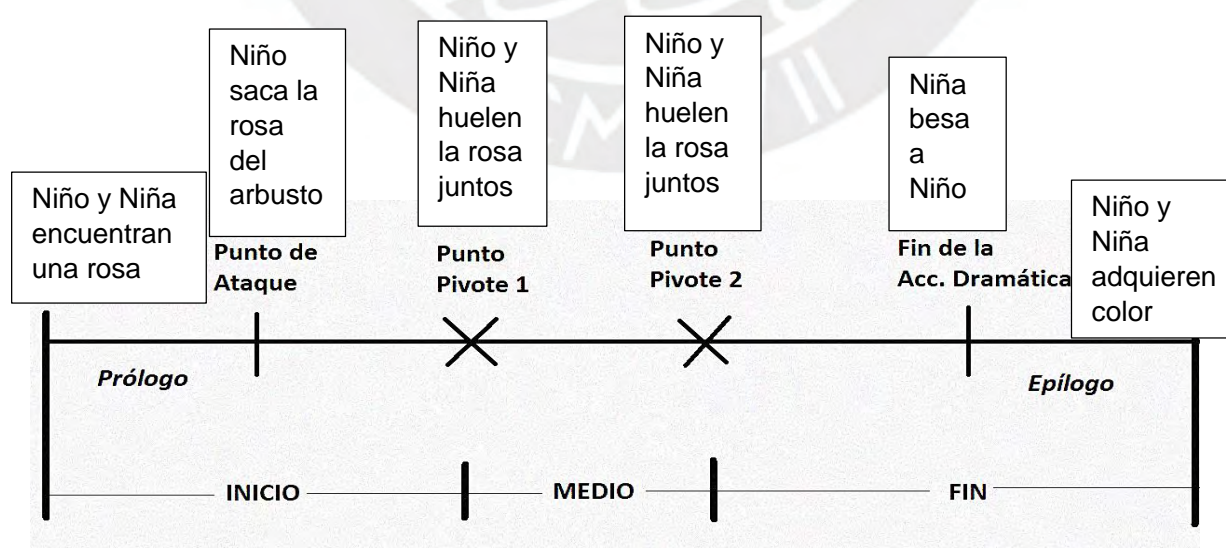
De pronto, el fondo cambia una luna nublada por un sol radiante. En el baile, Niña se apropia de la rosa, mientras que Niño acompaña sus movimientos. De este modo, ambos componen una figura de equilibrio estirándose a los extremos y unidos por la rosa como cierre del baile.



Finalmente, regresan al arbusto jugando a pasar por debajo del brazo del otro y quitarse la rosa entre sí. Niño le da la rosa a Niña y ella lo besa en la mejilla en respuesta. En seguida, se toman de las manos y ambos descubren con asombro que estas han adquirido color, como resultado de haber abierto su corazón al amor. Este es el epílogo de la historia.



Esquema gráfico de la estructura narrativa:



4.1.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin

Existen tres secciones en el desarrollo de la historia, a las cuales nos hemos referido como inicio, medio y fin, que son delimitadas por los puntos pivote. Partiendo de la definición de punto pivote, podemos identificar dos eventos que contienen una *anagnórisis* (una revelación) y una *peripateia* (una transformación), que convierten una parte en la siguiente (Alegría, 2015, p. 83). De esta forma, hay una progresión en la narrativa. Sin embargo, este dúo también cuenta con un prólogo. Dentro del inicio existe un tercer punto pivote, llamado punto de ataque, puesto que desencadena la acción dramática del relato. Este consiste en descubrir la rosa y la decisión de sacarla del arbusto por parte de Niño.



Los dos eventos que cambian el inicio en medio y el medio en fin, en este caso, consisten en la acción física de los personajes de oler la rosa al mismo tiempo. La primera vez que sucede esto, Niño ofrece la rosa a Niña y su aroma los lleva a bailar. Así pues, el olor de la rosa transforma su relación. Narrativamente, se podría alegar que descubren el amor tímidamente. Es Niño quien intenta conquistar a Niña y Niña quien se va atreviendo a más a lo largo de la coreografía.



La segunda vez que realizan esta acción, ambos se involucran con el objeto. Frente a frente, los dos niños deciden oler la rosa una vez más. Esta acción los lleva hasta el fondo del escenario, el cual adquiere color. Luego, bailan nuevamente unidos por la rosa. De este modo, la acción de oler la rosa también transforma su entorno, cambia una luna nublada por un sol radiante. Tiene mayor alcance. Narrativamente, los personajes se entregan al amor.



En el epílogo, que es parte del fin; luego de que Niño cumple su acción, que es conquistar a Niña, Niña le da un beso confirmando sus sentimientos hacia Niño. Asimismo, se toman de las manos y descubren que han adquirido color, como resultado de haber abierto su corazón.

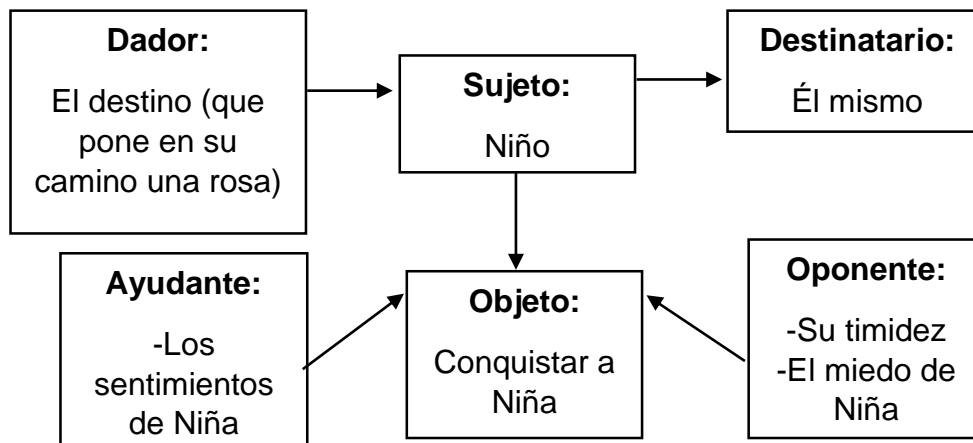


Se puede señalar que la relación de los personajes se vuelve más cercana a lo largo de la pieza. En el inicio, su relación era amical, mantenían cierta proximidad, pero sus cuerpos no estaban en contacto. Mientras que, en el final, terminan agarrados de la mano. La secuencia finaliza, de modo similar al inicio, los niños se encuentran uno al lado del otro, cerca al arbusto, pero su relación ha sido transformada.

4.1.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción

En este dúo, es Niño quien lleva la acción dramática. En un mundo en escala de grises, el dador, en este caso el destino, pone una rosa de color fucsia en el camino de Niño y Niña. Esto motiva a Niño, el sujeto, a coger la rosa e intentar conquistar a Niña, acción que constituye el objeto del sujeto. Los sentimientos de Niña, que parecen corresponder a los de Niño, juegan a su favor en la interacción, cumplen el rol de ayudante del sujeto. Por otro lado, la timidez de Niño y el miedo de Niña hacia la rosa, y en un plano más amplio, al amor, son oponentes a la acción de Niño. De este modo, el conflicto consiste en que Niño quiere conquistar a Niña, pero esta tiene miedo de abrir su corazón.

Entonces, se pueden identificar las categorías teatrales de personaje, situación y acción postuladas por García. El personaje del relato es Niño, quien se encuentra en la situación de estar paseando con su amiga Niña, quien le gusta, cuando encuentran una rosa de color fucsia. Esto desencadena la acción que guía el relato, la cual es conquistar a Niña. En el fin, cuando Niño le da la rosa a Niña y ella lo besa en respuesta, se comprueba que Niño cumplió su acción dramática, logró conquistar a Niña.



Resulta interesante analizar con este modelo un dúo de danza. Al tratarse de una historia de dos personajes, estudiar los actantes del relato nos permite ahondar en la psicología de los personajes y conocer más del universo ficcional de la pieza. No solo vemos dos bailarines en movimiento, se trata de dos personajes particulares con un mundo interior propio, que actúan en consecuencia del mismo.

4.1.1.3. La música y el relato

En esta sección, estudio el aspecto sonoro-musical según sus elementos constitutivos: tonalidad, armonía, melodía y ritmo (Francolí citado en Zambrano, 2012, p. 8-9). Además, utilizo la partitura como una herramienta de análisis, puesto que es la materialización del sonido que se desarrolla en el tiempo en una canción. La pieza musical que Travis Wall utiliza en esta coreografía se llama *I Will Not Forget You* de Max Ritcher.

En primer lugar, el pulso es un elemento regular que marca el tiempo a mayor o menor velocidad. El pulso indica el momento inicial de cada tiempo, considerando al tiempo como la duración entre dos pulsos (Abromont y Montalembert, 2005, p. 45). La partitura indica que la canción tiene 54 pulsaciones por minuto. Esto significa que la pieza musical tiene una

velocidad lenta. Por otro lado, la tonalidad se forma a partir de la relación que existe entre los sonidos de una escala con una nota principal, llamada tónica (Abromont y Montalembert, 2005, p. 69). La canción de esta pieza sigue la tonalidad do, por lo que las notas se articulan en torno a esta nota central.

La armonía es la construcción de acordes, que son notas simultáneas. Suele ser un acompañamiento sonoro que complementa la identidad de la melodía y se sitúa en segundo plano sonoro, detrás de esta (Abromont y Montalembert, 2005, p. 549). En esta pieza, la armonía se ve representada en la partitura por los dos últimos pentagramas de cada sistema. De los compases 1 al 6, la armonía está conformada por violines y viola en *pianísimo* (*pp*), con una dinámica sonora de muy baja intensidad y ligaduras. La figura redonda representa a la viola y la figura blanca el sonido del violín. Están organizadas verticalmente, de modo que se escuchan tres voces de los instrumentos y la pieza adquiere cierta densidad, debido a las capas de sonido. Estos elementos le otorgan un clima misterioso y suave a la pieza musical.

Compases 1-6:

(Violines y Violas)

pp

De los compases 7 al 12, ingresan a la armonía, además, el chelo y el contrabajo en *piano* (*p*), es decir, con una dinámica suave, un poco más intensa que la anterior. De este modo, el acompañamiento se va volviendo aún más denso por la adición de instrumentos con notas en un registro más grave en la clave de fa. También, la armonía se vuelve más presente por el aumento de intensidad de dinámica, a pesar del protagonismo de la melodía.

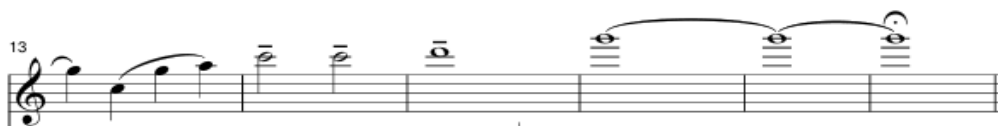
En el compás 7, el silencio se prolonga un tiempo más, el cual es interrumpido por la melodía de un violín con una dinámica moderadamente suave (como se puede ver en la indicación de *mezzopiano* o *mp*). El violín destaca por sobre la armonía por su entrada y por tener más intensidad. El violín aparece con dos notas agudas ascendentes sin ligadura y la segunda queda sonando dos tiempos. Esta nota aguda proporciona una sensación de apertura, de continuación. Le sigue un silencio, que refuerza la expectativa de la nota alta, y luego, seis compases de una serie de cuatro notas, tres ascendentes y una descendente, unidas por ligaduras, lo cual genera un sonido fluido y envolvente. En esta parte, estimulados por el olor de la rosa los niños empiezan a bailar.

Compases 7- 12:



En el compás 13, la serie que se venía repitiendo tiene una variación. Este compás lo conforman tan solo las tres notas ascendentes, de modo que, en los compases siguientes, las notas siguen subiendo en altura hasta alcanzar la nota sol al final de la pieza. Correlativamente, la historia consigue un final feliz y el amor triunfa.

Compases 13-18:



El ritmo es el resultado de la organización de las duraciones, los timbres y los acentos sucesivos de una frase musical (Abromont y Montalembert, 2005, p. 554). En la armonía, se puede ver que el ritmo es constante durante toda la pieza. Es posible observar una misma nota con la misma duración, indicada por una redonda en cada compás, la cual es acompañada por dos notas blancas simultáneas en algunos compases otorgándole más capas de sonido a la pieza.

Por el contrario, en la melodía se dan dos alteraciones en el ritmo. La acción de respirar el aroma de la rosa, evento que sucede dos veces en la coreografía, demarca el cambio de inicio a medio y de medio a fin y coincide con dos variaciones en el ritmo. Estas transiciones están señaladas con un círculo naranja en el pentagrama y se dan en los compases 8 y 14. El primer cambio consiste en un efecto de aceleración. En el compás 8, el violín ingresa con una serie de cuatro negras por compás con ligadura. Ello genera un aumento en el ritmo, hasta entonces marcado por la figura redonda en la armonía. Esta serie se repite seis veces, con la diferencia de que, en la última vez, la tonalidad sigue subiendo seis notas más, dando paso al segundo cambio: las negras se vuelven blancas y luego redondas. Esto significa que el ritmo va disminuyendo. La subida de tonalidad constituye el clímax de la música y la pieza de danza. Este momento en la coreografía es cuando el fondo adquiere color y se transforma en un sol radiante.

Compases 7-18:



7 (Violin - Solo)

mp

p

(Cello y Bajo)

p

13



Según Blom, la música constituye una guía y una estructura general para la danza a través del pulso y el ritmo (1982, p. 162). Por ello, en cuanto a estructura, si observamos los cambios de ritmo, la pieza se divide en tres partes casi iguales, como el relato desde una mirada aristotélica. De este modo, la primera parte está compuesta por siete compases, la segunda parte por seis compases y la última, por cinco compases.

Los círculos celestes, señalan dos acciones clave en la historia: el punto de ataque, cuando Niño agarra la rosa, y el cumplimiento de la acción dramática, cuando Niña le da un beso a Niño demostrando que siente cariño por él. Fácilmente, estos momentos se pueden identificar en la partitura porque representan una variación en la misma. El compás 4 se diferencia de los compases adyacentes por tener redondas, en vez de dos blancas y una redonda simultáneas. En el compás 18, las redondas tienen un calderón, que alarga el tiempo de la nota según la voluntad del director (Rodríguez, 2018).

Compases 1-6:



(Violines y Violas)

pp

Compases 13-18:



Un aspecto que debo mencionar es que todos los instrumentos que componen esta pieza musical son instrumentos de cuerda de arco. Esto genera una sensación sonora envolvente, además del hecho de que la mayoría de notas posean ligaduras. A la par, el compositor ha cuidado la intensidad de la pieza, que va de menos a más, de *pianísimo* a *mezzopiano*.

4.1.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 10

La segunda parte del análisis consiste en atender el nivel orgánico de esta pieza de danza. Se trata de conocer cómo se articula el plano narrativo en la puesta en escena. Así, el nivel orgánico comprende las acciones corporales y vocales de los intérpretes, el vestuario, los

objetos, la música, las luces y las características espaciales (Barba, 2012, p. 41-42), es decir, todo aquello que se relacione con el cuerpo del bailarín. En pocas palabras, este segmento concierne al análisis de lo visual y material del hecho escénico, que configuran la historia que señalo en la sección anterior. Y es que la dramaturgia narrativa se imprime sobre la orgánica, de modo que esta última, es “la fuerza que mantiene juntos los diferentes componentes de un espectáculo transformándolo en experiencia sensorial” (Barba, 2012, p. 65). A través de la acción física de los intérpretes en relación a los demás elementos que componen la puesta en escena, el espectador involucra sus sentidos en un plano corporal y sonoro. De este modo, en primer lugar, me centraré en las acciones físicas de los personajes, que son la esencia de las piezas de danza; y, en segundo lugar, examinaré los elementos estéticos que componen la escena y el lenguaje audiovisual a través del cual esta historia es mostrada.

4.1.2.1. Gestos y acciones físicas

Sostengo que las piezas de Travis Wall se aproximan al arte teatral, principalmente, porque poseen una narrativa aristotélica y las categorías teatrales de personaje, acción y situación. Y, sin embargo, no se trata de teatro, puesto que el código de movimiento es evidentemente danza contemporánea. Sucede, pues, que existe un terreno ambiguo, no realista, propio de la danza, que es trabajado por el coreógrafo de modo que sus obras proponen una historia y no solo una idea, temática o sentimiento. Así, la historia que puedo observar y descifrar como espectadora la he descrito en el inicio del análisis. Ahora especifico las acciones físicas que me llevan a estimar un contenido dramático cercano al teatral. El análisis de lo corporal, parte de la premisa de que todo movimiento “debe fundarse en un propósito” (Humphrey, 1965, p. 116). En este sentido, interpreto la información del movimiento en función a las acciones dramáticas de cada personaje. Debo resaltar que la totalidad de mi análisis parte de la puesta en escena. No existe

el texto escrito, solo acciones. Entonces, a través de acciones físicas identificables en la interacción de los bailarines y la información del video, puedo reconocer las acciones dramáticas de cada personaje y la función narrativa de sus movimientos.

Esta investigación no pretende ser un análisis cinético de cada paso de danza, sino de los movimientos que se articulan según la historia que se busca contar. De esta manera, en esta sección, identifiqué las acciones físicas de los personajes, si son cercanas a las acciones de la vida cotidiana o han sido transformadas para la coreografía, así como también los gestos que las acompañan según la clasificación de Doris Humphrey (1965), quien divide el gesto en cuatro categorías: social, funcional, ritual y emocional (p. 124). Todo esto teniendo en cuenta que las acciones físicas deben establecerse siempre en relación a un otro para lograr algo específico (Richards, 2005, p. 126). Así, a través de la observación, profundizaré en la historia al considerar cada acción y su propósito, en relación con las acciones dramáticas de cada personaje.

La situación es que Niño y Niña, los personajes de esta historia, han encontrado una rosa de color fucsia en un mundo en blanco y negro. Recordemos las acciones dramáticas: Niño quiere conquistar a Niña y Niña quiere que Niño la enamore, pero tiene miedo. La pieza se inicia con ambos mirando la rosa fijamente. Caminan unos pasos en dirección a la rosa:

1. Niña se detiene, se trata de un gesto emocional, pues es una reacción de miedo hacia lo desconocido. Niño realiza la acción física cotidiana de jalarle la mano a Niña en dirección al arbusto. Esto, narrativamente, se puede interpretar como la intención de Niño de animarla para que también se acerque.

2. Niño realiza la acción física cotidiana de tocar la rosa, pues quiere descubrir también con el tacto este objeto de color fucsia. Por su parte, Niña realiza la acción física cotidiana de sacar la mano de Niño, impidiendo así que coja la rosa, el objeto desconocido.
3. En respuesta, Niño mira a Niña. Se trata de un gesto social que busca convencer a Niña de que no pasará nada malo. Niña no se mueve y deja que Niño agarre la rosa, se trata de un gesto emocional. A nivel de acciones dramáticas, se podría señalar que Niña cede y deja de oponerse a Niño.
4. Niño realiza la acción física cotidiana de sacar la rosa del arbusto. Narrativamente está descubriendo el objeto. Niña realiza el gesto emocional de retroceder, es una reacción de sorpresa a la acción de Niño.
5. Niño realiza la acción física transformada de oler y ofrecerle la rosa a Niña con la intención de que ella vea que es inofensiva. Niña, por su parte, lleva su cuerpo hacia atrás con el fin de evadir a Niño. También se trata de una acción física transformada.
6. Niño realiza la acción física transformada de mover la rosa ante los ojos de Niña, buscando atraerla. Niña, por su parte, realiza la acción física cotidiana de acercarse a la rosa, intentado tocarla. Ella también desea probar, ya que comprobó que no fue perjudicial para Niño.

7. Ambos personajes realizan la acción física transformada de oler la rosa, pues desean explorar el objeto con el sentido del olfato.
8. Luego, Niño y Niña bailan unidos por la rosa, como reacción al olor de la misma. Narrativamente, pareciera que están jugando con el objeto.
9. Niño realiza la acción física cotidiana de darle la rosa a Niña y ella de tomarla. Esto, narrativamente, se puede interpretar como las acciones de ofrecer amor y aceptarlo.
10. Nuevamente, ambos personajes realizan la acción física transformada de oler la rosa. Se dejan llevar por el amor y transforman el fondo gris en un sol radiante.
11. Niño baila con la rosa, y luego, Niña realiza la acción física cotidiana de tomar la rosa. En el relato, Niña se apropia de la rosa.
12. Niña baila con la rosa y Niño acompaña sus movimientos.
13. Niña realiza el gesto social de acariciar el mentón de Niño con la intención de mirarlo a los ojos. Niño sigue acompañando sus movimientos.
14. Niña realiza la acción física cotidiana de acariciar la rosa, con el fin de apreciarla. Niño sigue acompañando sus movimientos.

15. Ambos realizan una figura en equilibrio proyectando sus cuerpos en direcciones opuestas unidos por la rosa. De fondo, se encuentra el sol radiante. Se trata de una figura simbólica en la que dos personas están unidas por un sentimiento compartido.
16. Ambos personajes regresan al arbusto pasando por debajo del otro. Es una acción física cotidiana, claramente es un juego entre ambos.
17. Niño realiza la acción física cotidiana de darle la rosa a Niña, ofreciéndole nuevamente su amor. Niña, por su parte, realiza la acción física cotidiana de recibir la rosa, aceptando su amor.
18. Niña, realiza el gesto social de besar a Niño en la mejilla, mostrándole cariño. Niño no se mueve.
19. Ambos se toman de las manos, realizando un gesto social que en nuestra cultura es una muestra de amor.
20. Al final, cuando descubren que han adquirido color, realizan un gesto emocional de sorpresa, que se puede observar en sus rostros.

Entonces, Niño le jala la mano a Niña, toca la rosa, la mira, la saca, la huele, se la ofrece a Niña y mueve la rosa ante sus ojos. Luego, baila con Niña y con la rosa, acompaña los movimientos de Niña y realiza una figura de equilibrio con ella. También, juega con Niña, le da la rosa, le toma de la mano y descubre que su propio cuerpo tiene color.

Por su lado, Niña no se mueve, le saca la mano a Niño de la rosa, se aleja de la rosa, se acerca a la rosa y huele la rosa. Después, baila con Niño y la rosa, toma la rosa, baila con esta, acaricia el mentón de Niño, acaricia la rosa y realiza una figura de equilibrio con Niño. Asimismo, juega con Niño, recibe la rosa, besa a Niño, lo toma de la mano y descubre que su propio cuerpo tiene color.

De lo anterior se puede señalar que hay más acciones físicas cotidianas (13) que transformadas (9), lo cual es importante resaltar, al analizar una pieza de danza. Parece ser más importante contar una historia que demostrar virtuosismo. También existen momentos en los que los bailarines solo danzan y no realizan acciones físicas.

En segundo lugar, debo destacar que todos los gestos identificados son emocionales y sociales. Se podría señalar que esto es debido a que la danza trata una historia dramática. Existen tantos gestos sociales (5) como emocionales (5). En la interacción de los personajes, se dan gestos sociales por ambas partes. A excepción del primer gesto social, que es una mirada de convencimiento, vemos gestos de “amor” de la cultura occidental: acariciar el mentón, dar un beso y agarrarse de las manos. Por otro lado, los gestos emocionales son en su mayoría realizados por Niña (4), tales como retroceder o no moverse. Niño, que lleva la acción dramática, realiza acciones concretas para lograr su objetivo. Y Niña, que tiene una acción más pasiva en función a Niño, se deja afectar.

Por otro lado, cabe mencionar que esta es una coreografía de mucha conexión. Luego, de que los personajes respiran el aroma de la rosa, sus cuerpos están siempre en contacto.

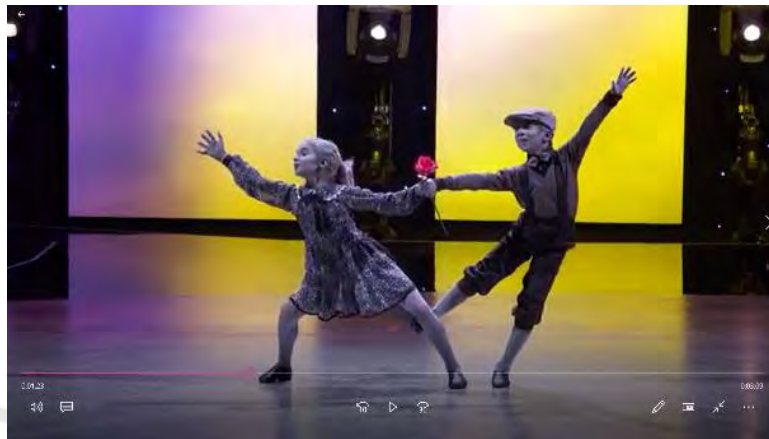
4.1.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes

En esta parte, estudio las relaciones de proxémica. La proxémica estudia la relación espacial entre los hombres como signo (Gómez, 1994, p. 82). Estudiar este concepto nos permite ahondar en las relaciones entre personajes y el contenido simbólico de sus interacciones, el cual, a su vez, complementa la historia.

Los personajes comienzan lado a lado, a una distancia cercana. Durante todo el dúo, mantienen esta cercanía, únicamente se distancian a una proximidad media, cuando Niño saca la rosa y Niña retrocede con desconfianza. Niña tiene miedo del objeto y Niño intenta que Niña se involucre con la rosa. Niño convence a Niña y ambos deciden oler la rosa. Le sigue un primer momento donde los personajes solo bailan. Cabe mencionar que en esta sección en particular se observa un constante traslado de peso entre los bailarines, siendo uno el soporte del otro para realizar pasos. Este dinamismo evoca a un juego de niños. Esta parte termina con una imagen simbólica. Se trata de una suspensión en el centro del escenario, que refleja el vínculo de confianza entre los personajes.



En el medio de la historia, luego de que huelen la rosa por segunda vez, Niño le ofrece la rosa a Niña y ella se apropia de esta. Niña empieza a bailar empoderada y Niño acompaña sus movimientos en un nivel bajo. Luego, componen una imagen simbólica. Se trata de una figura de equilibrio, donde se estiran y proyectan sus cuerpos en direcciones opuestas unidos por la rosa. Esto simboliza que su amor abarca y llena de color el mundo.



En el final, ambos juegan a volver al punto inicial: el arbusto donde hallaron la rosa. Niño le ofrece su amor a Niña, Niña lo acepta y lo besa en respuesta. Luego, ambos entrelazan los dedos de sus manos y descubren los efectos de este amor: en la historia sus cuerpos empiezan a adquirir color. De este modo, el dúo termina de modo similar al inicio, pero con una relación más cercana, pues sus cuerpos se están tocando.



4.1.2.2. Elementos estéticos: vestuario, iluminación, escenografía y utilería

He hablado de la historia dramática que narra esta pieza. Sin embargo, es notorio que, en este dúo en particular, los elementos estéticos son parte integral de la historia, sin estos el dúo no existiría. Así, se crea un mundo en escala de grises, por lo cual encontrar una rosa de color fucsia, representa un hecho extraordinario.

Se puede afirmar que en la misma línea que la historia, el diseño de arte parte del concepto “amor” y el componente fantástico que encierra este término. En este dúo, el contraste de color es muy importante. Está presente desde el inicio de la historia a través de la rosa de color fucsia. Además, los cambios en la iluminación y en el videowall³³, marcan el momento en que Niña acepta amar. El entorno de los niños se empieza a transformar, como por arte de magia, adquiriendo color, gracias al amor.

4.1.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes

En primera instancia, vemos dos niños, posiblemente de la misma edad, vestidos como tales. Se podría señalar que tienen una buena situación económica. Ambos llevan un atuendo bien cuidado y el cabello prolijo, por lo cual, definitivamente tienen una familia o tutor.

Niño lleva puesto una camisa de color negro de manga larga y sobre esta, una chompa gris oscuro que deja ver los puños y el cuello de la camisa. Además, usa un pantalón hasta la

³³ Son pantallas plasma de gran tamaño apiladas de modo que forman una gran imagen en su conjunto que se integran dentro del decorado. Se utiliza, usualmente, en los programas de televisión de realización multicámara (Castillo, 2009, p. 612).

pantorrilla con tirantes color negro y zapatos también negros. Bajo el pantalón, lleva mallas grises, de una tonalidad clara. Como accesorios utiliza una boina gris claro, una corbata de lazo plateada y brillante y guantes grises claro. En cuanto al maquillaje, el bailarín tiene la cara y cabello pintado de plateado, las cejas delineadas y un sombreado gris de tono más oscuro en los contornos del rostro.



Niña utiliza un vestido corto de manga larga floreado. El cuello del vestido tiene bordes blancos y los puños y la falda, bordes de color negro. Además, lleva un lazo negro en el cuello de su vestido. Como accesorios, usa guantes grises claro, mallas grises claro y aretes negros. Usa también zapatos negros. Sobre el peinado, tiene dos trenzas pequeñas que se unen en una sola. En cuanto al maquillaje, la bailarina trae la cara y el cabello pintado de plateado, las cejas y los ojos delineados, los labios pintados y un sombreado gris de tono más oscuro en los contornos del rostro.



Por un lado, la estética de tonalidades grises, nos remite a los inicios de los musicales americanos. Y por otro, el vestuario parece estar inspirado en la década de 1940, tiempo en el que se desarrolla la Segunda Guerra Mundial.

En la década de 1930, no existía el color en la televisión ni en el cine. Todos los productos audiovisuales eran en blanco y negro. En 1939, se estrena el Mago de Oz, una de las primeras películas en las que se usa una serie de procesos para cine en color llamada “technicolor”. Este musical marcó un antecedente en la historia del cine e influyó en diversos productos a lo largo de los años. Menciono este musical en particular, ya que Travis Wall utiliza un recurso similar en la narrativa de su coreografía. El Mago de Oz comienza en blanco y negro y el film adquiere color cuando Dorothy viaja a La Tierra de Oz.

En el dúo que nos compete, el color que predomina en el vestuario de los bailarines y en la escenografía es el gris. Para Castillo (2009), el gris es el color de la energía consumida (p. 205). Para Heller (2004), también es el color de los sentimientos sombríos y de todo lo negativo (p. 270). El color gris, entonces, parece representar el ánimo de la época que evoca. La crisis de

1929 y la Segunda Guerra Mundial trajeron consigo una gran desilusión e incertidumbre en la población estadounidense. De este modo, en un contexto de guerra, una historia de amor, cobra mayor importancia. En segundo lugar, el blanco y negro implica una dualidad, la existencia de solo dos extremos o dos posiciones enfrentadas. El ingreso del color, por tanto, sugiere otras posibilidades.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la moda entró en un período sin grandes lujos. La moda estadounidense fue influenciada por la guerra, principalmente en el racionamiento de materiales. Los detalles como los volantes, los botones y bolsillos adicionales, fueron dejados de lado en este tiempo de austeridad. Los estilos simples dominaban, ya que las modas europeas dejaron de estar disponibles en Estados Unidos (Berman, 2015).

El economista George Taylor postula una teoría de la moda llamada el Índice Hemline. Taylor vincula la longitud de las faldas de las mujeres con los ciclos económicos. Si bien este índice tiene gran aceptación porque establece la existencia de una relación entre la moda y las condiciones económicas, el uso de prendas más cortas con el fin de economizar tela durante la Segunda Guerra Mundial, puede ser cuestionable (Gilbert, 2017, p. 477-478). De cualquier modo, el vestuario de los bailarines tiene acabados y telas simples, además de ser prendas cortas.

A continuación, incluyo algunas fotografías de niños en la década de 1940³⁴:

³⁴ Keller, Robert J. (1982) *The Schlesinger History of Women in America Collection* (circa 1940-1950). Radcliffe Institute: Harvard University, Massachusetts.



4.1.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas

Al comienzo de la pieza, la iluminación es tenue. En primera instancia, vemos una luz cenital, que dibuja un círculo en el suelo. Por las direcciones de las sombras, podríamos señalar que hay otras luces blancas direccionadas también a los bailarines y al arbusto. De este modo, el resto del escenario está en oscuridad, solo iluminado por el videowall. En este, se proyecta una luna cubierta por nubes negras. La sensación general es de penumbra y misterio.



Durante la coreografía, a partir del momento en el que los bailarines empiezan a recorrer el espacio a partir de su interacción con la rosa, una luz cenital los sigue en el escenario. En este aspecto, la iluminación es funcional, nos permite ver lo que hacen. A partir de su desplazamiento, se puede observar que el círculo en el suelo se amplía, lo cual indica que la iluminación abarca más espacio. Sin embargo, permanece la atmósfera de penumbra.



El cambio más importante, sucede cuando la rosa los lleva hasta el fondo del escenario y la luna es cambiada por un sol radiante y con color. Las luces amarillas que se encuentran entre las pantallas del videowall, brillan intermitentes unos segundos y luego permanecen encendidas. Esto transforma radicalmente la escena. Una vez que la luna se transforma en sol, la sensación que rige en el escenario es de calidez.



4.1.2.2.3. La escenografía y su relación con el bailarín

Sobre el escenario, vemos un rosal de tonos grises en una maceta de la altura de los niños. Este es el punto en el cual comienza y termina la coreografía, donde los bailarines encuentran la rosa de color fucsia y vuelven al final del baile.

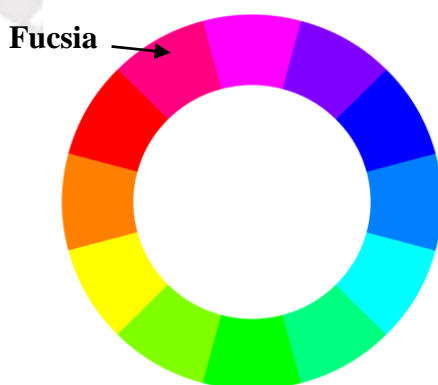
Considero también que el videowall, el cual es decorado digital, cumple una función simbólica. Primero, se muestra una imagen estática de tonos grises de una luna oculta en un cielo nublado. Cuando la rosa lleva a los niños hasta el fondo del escenario, esta cambia por una imagen móvil de un sol radiante de colores amarillo, blanco, azul y violeta. Estos son los colores de un amanecer, lo cual hace alusión al nacimiento de un sentimiento y un nuevo mundo, tomando en cuenta el contexto de la década de 1940. Cabe destacar que la escenografía es transformada por la acción de los bailarines en su interacción con el objeto. Los medios digitales en un espectáculo no solo pueden cumplir una función decorativa, sino también dramática en relación con el ejecutante de carne y hueso (Mc Mains, 2010, p. 263).

4.1.2.2.4. Utilería: objetos que importan

En esta obra, Travis Wall presenta un mundo en escala de grises con un solo elemento de otro color: una rosa fucsia brillante que destaca de su entorno. Una rosa en la cultura occidental es símbolo del amor. Además, este objeto es peculiar porque se trata de una rosa sin espinas que no ha sido manipulada por el hombre, pues es arrancada de un arbusto que contiene otras rosas de tonos grises. Es una rosa que no daña.

El fucsia es una tonalidad del color rosa. El rosa se asocia con lo tierno, suave y pequeño (Heller, 2004, p. 214). Como Travis Wall comentó en el video introductorio, el coreógrafo trabaja con lo que son sus bailarines. El dúo presenta un amor puro e inocente entre dos niños. Asimismo, para Heller, el rosa es el color de las ilusiones y los milagros. Las ilusiones corresponden a un estado en el que uno se encuentra sobre “nubes rosas” o ve todo de “color de rosa”. Este es, por ejemplo, el estado en el que te pone el amor. Y es que el rosa “está en todas las ensoñaciones. Rosa es todo cuanto no es realista en todas sus formas y matices” (Heller, 2004, p. 218). En el dúo, la rosa de este color representa el amor y genera un milagro. Cabe mencionar que el fucsia también es un color muy cercano al rojo. Y el rojo es el color de la vida y la pasión (Castillo, 2009, p. 196). Hay una mezcla de inocencia y vitalidad en la historia. Y es que finalmente, este dúo trata sobre el ímpetu del amor joven que llena de color el mundo.

En el círculo cromático RGB³⁵, que representa los colores primarios y sus derivados por adición, existen dos tonalidades de fucsia entre el azul y el rojo: el magenta y el fucsia, que es intermedio con el rojo, es resultado de la combinación entre el magenta y el rojo; y por ende, un color terciario. Este último es el que está presente en la pieza de danza.



³⁵ Gráfico extraído de Proyectacolor (2018). De: <http://proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/circulo-cromatico/#footnote_1_2720>

Este color tiene un gran porcentaje de rojo. Es un color saliente, de modo que capta la atención rápidamente y tiene un gran impacto emocional. Atrae la mirada y genera la ilusión que los objetos están más cerca (Castillo, 2009, p. 193). Es también un color cálido. Esto es porque se encuentra próximo al rojo en la gama cálida y en cuanto a longitud de onda, cerca al infrarrojo, por lo que produce la sensación de calor (Castillo, 2009, p. 197).

La rosa es la protagonista de la pieza. Este objeto guía la historia, visualmente por ser el único objeto con color y de un color saliente, y narrativamente, ya que es el elemento que une a los bailarines. Entonces, la teatralidad del objeto no se ocupa de su naturaleza sino en la fantasía que un objeto puede representar en un espacio virtual (Xavier, 2010, p. 99).

Es importante destacar que la primera vez que los bailarines realizan la acción física de oler la rosa, es Niño quien sostiene el objeto, Niña tiene desconfianza. Niña solo entra en contacto con la rosa después de percibir su aroma. La segunda ocasión que esto ocurre, Niño le ofrece la rosa a Niña y ella la recibe. Entonces, vuelven a oler la rosa, pero esta vez, ambos personajes poseen el objeto. En general, las rosas tienen una función decorativa. En el dúo, este objeto excede esta función para convertirse en un agente que produce acción, llevando a los niños a enamorarse, bailar y transformar su entorno.

4.1.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulos y movimientos de cámara

Todo lo anterior es mostrado a través de la televisión. La historia se cuenta por medio del filtro del lenguaje audiovisual. Se observa que priman las tomas largas y no hay muchos cortes, lo que da continuidad a la acción y permite que el televidente se olvide del filtro de la cámara y se comprometa con lo que ve.

La mayor parte del tiempo, los bailarines ponen en movimiento todo su cuerpo, por lo que se hace uso de planos conjuntos, de modo que se puede observar su cuerpo en totalidad. Cabe destacar el plano conjunto en el cual los personajes conforman una figura simbólica, unidos por la rosa se expanden en direcciones opuestas. Los planos generales se usan cuando hay cargadas, se muestra a la pareja en equilibrio en el centro del escenario, enmarcados por el videowall.

El plano se cierra en determinados momentos, en los que se logra ver con mayor claridad las expresiones faciales. El plano busto se emplea en dos momentos, la primera vez que los niños realizan la acción de oler la rosa y al final cuando descubren que están adquiriendo color. El primer momento es clave para la historia, es el primer punto pivote. Este plano nos permite ver claramente la acción de respirar. En el caso del segundo momento, este plano se utiliza para dejar fuera de cuadro el instante en el que los bailarines se quitan los guantes grises e introducir un elemento sorpresa, que es el color de sus pieles. El televidente ve lo que la cámara le permite. También se usan dos planos medio, cuando los niños se acercan a la rosa por primera vez y la miran con extrañeza, y la segunda vez que respiran el aroma de la rosa, que es el segundo punto pivote del relato.

En la mayor parte de la pieza, se utiliza un ángulo medio frontal, que coincide con la visión de un espectador bien ubicado en la platea. No he encontrado justificación para los planos picados.

Sobre los movimientos, la cámara generalmente acompaña el movimiento de los bailarines y describe el espacio o la acción. Asimismo, es evidente que en el programa se utilizan grúa y cabeza caliente, que son mecanismos que permiten realizar movimientos espectaculares. Se trata de combinaciones indeterminadas entre travelling y panorámica. Según Castillo, es un movimiento con un carácter meramente descriptivo o estético (2009, p. 566). Por esta razón, no me detengo en la justificación de cada movimiento.

4.2. Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall

En segundo lugar, analizo el dúo contemporáneo del episodio 9 de *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016). La coreografía es de Travis Wall y es interpretada por Tate McRae (13 años) y Kathryn McCormick (26 años), su maestra y compañera de danza en la competición. Bailan *She Used To Be Mine* de Sara Bareilles.

Este dúo es el último del capítulo 9 y se encuentra en el bloque final del programa. Antes del corte que da pie a este segmento, la presentadora anuncia al televidente lo que viene: “una rutina de baile muy emotiva de Travis Wall” (Fuller y Lythgoe, 2016). Después del corte, la anfitriona presenta a las bailarinas y al coreógrafo, a la vez que introduce el video del primer ensayo.

El video previo al dúo se inicia con imágenes de los ensayos. Se escucha a Travis diciendo a las bailarinas que irán muy profundo en el trabajo. Señala que su objetivo es que sea el dúo más complejo de toda la temporada. Las bailarinas comentan la situación de sus personajes en la pieza planteada por el coreógrafo. Tate cuenta a la cámara que interpreta a Hija, una chica que creció sin su madre biológica, por lo cual rechaza a Madre por abandonarla, pero a la vez quiere amarla y que ella la ame. Por su parte, Kate, cuyo personaje es Madre, señala que, cuando finalmente conoce a Hija, ella es tan mala, que la rechaza y no permite que se calme. Por otro lado, Kate opina que Tate tiene que permitirse a sí misma dejarse ir completamente en la interpretación. Maddie, jueza de la competencia, comenta que Tate tiene el reto de representar algo que nunca ha sentido antes. Travis, a su vez, confiesa que es una coreografía que hubiera hecho con participantes de más de 18 años. Finalmente, el coreógrafo promete que al final de la coreografía, “el público sentirá su corazón fuera del pecho” (Fuller y Lythgoe, 2016).

Antes de la representación, se comunica al espectador quiénes son los personajes, la relación entre ellos y la situación en la que se encuentran. En este caso, se trata del primer encuentro entre una madre y su hija, a quien abandonó. De este modo, yo como espectadora, estoy predispuesta a ver una conmovedora historia de madre e hija.

4.2.1. El plano narrativo del dúo del capítulo 9

Inmediatamente después del video vemos a Madre e Hija mirándose frente a frente, reconociéndose. Este es el prólogo de la historia. Madre toma la iniciativa y roza la mejilla de Hija emprendiendo la acción dramática, la cual es recuperar a Hija. Hija cierra los ojos y se deja sostener por Madre.



En la secuencia que le sigue, sus cuerpos entran en contacto, a la vez que rompen el contacto continuamente.

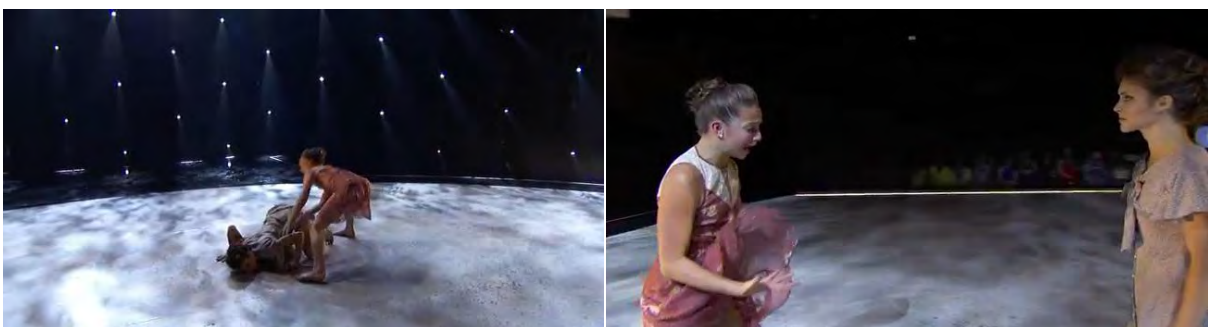




Luego, llegan a realizar casi los mismos movimientos.



Sin embargo, Madre se cae e Hija la tiene que levantar, desencadenando que Hija le reclame su abandono. Este es el medio de la historia.



Madre abraza a Hija e intenta retenerla, pero Hija la rechaza, le da la espalda y se va.



Madre la sigue y toca sus brazos. Ante su tacto, Hija se detiene, atrae a Madre a su pierna y mantienen por unos segundos el equilibrio hasta que este se rompe definitivamente y cada una cae en direcciones opuestas.



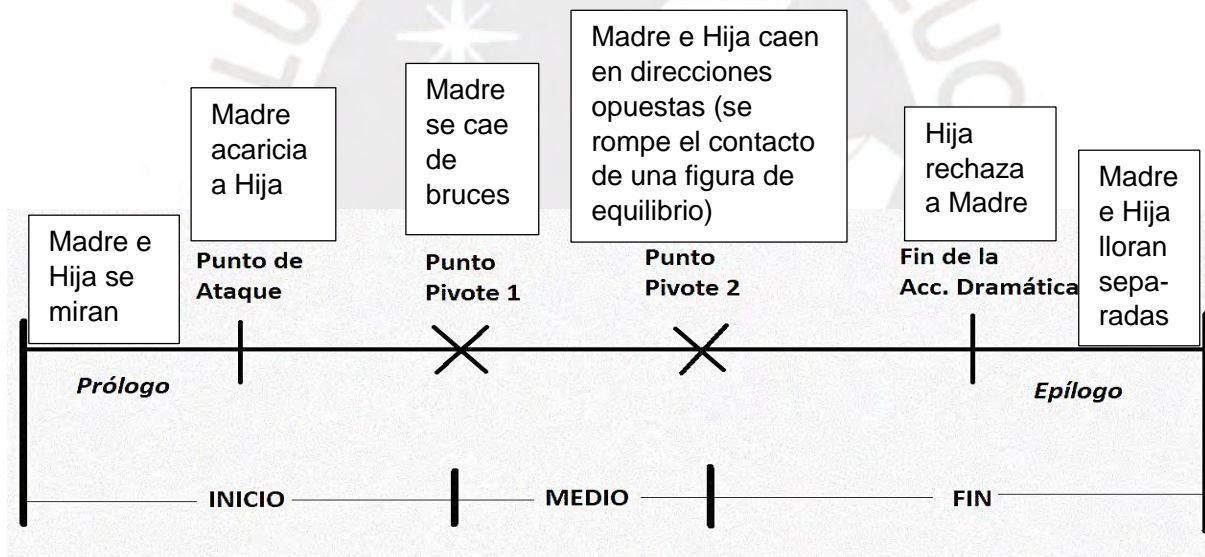
En el fin, Madre ayuda a levantarse a Hija e Hija carga a Madre como un bebé para después botarla al suelo de forma concluyente.



Finalmente, Madre entiende el rechazo de Hija y se queda en el suelo llorando. Hija se limpia el cuerpo de la sensación que le dejó Madre. Ambas terminan dándose la espalda, en el piso. Este es el epílogo de la historia. Evidentemente, la acción de Madre no se cumple.



Esquema gráfico de la estructura narrativa:



4.2.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin

La historia trata de una relación quebrada entre Madre e Hija, basada únicamente en el vínculo biológico y en el hecho del abandono de Madre. La coreografía es de mucho contacto y rechazo, de encuentro y distancia.

En cuanto a estructura este dúo consiste en inicio, medio y fin, y, además, en el inicio, se tiene un prólogo y en el fin, un epílogo. En el prólogo, vemos a Madre e Hija mirarse, es una etapa de reconocimiento. La acción dramática comienza con la acción física de Madre de rozar la mejilla de Hija.



Los dos eventos que transforman el inicio en medio y el medio en fin, a los que nos referimos como puntos pivote son en ambos casos una figura en equilibrio seguida de una caída. En el primer evento, solo Madre se cae y en el segundo, Madre e Hija caen en direcciones opuestas.

Evento 1:



Evento 2:



En el primer caso, la caída de Madre, produce que Hija deba levantarla y esto desencadena que Hija manifieste lo que siente y le reclame su ausencia en su vida.



En el segundo evento, la caída de Madre e Hija en direcciones opuestas, genera que Hija tome la decisión de rechazar definitivamente a Madre.



En el epílogo se muestra el resultado del cumplimiento o no cumplimiento de la acción dramática. En esta rutina de baile, Madre no consigue cumplir su acción, que es recuperar a Hija. Por tanto, en el epílogo vemos que ambas lloran arrodilladas y separadas.

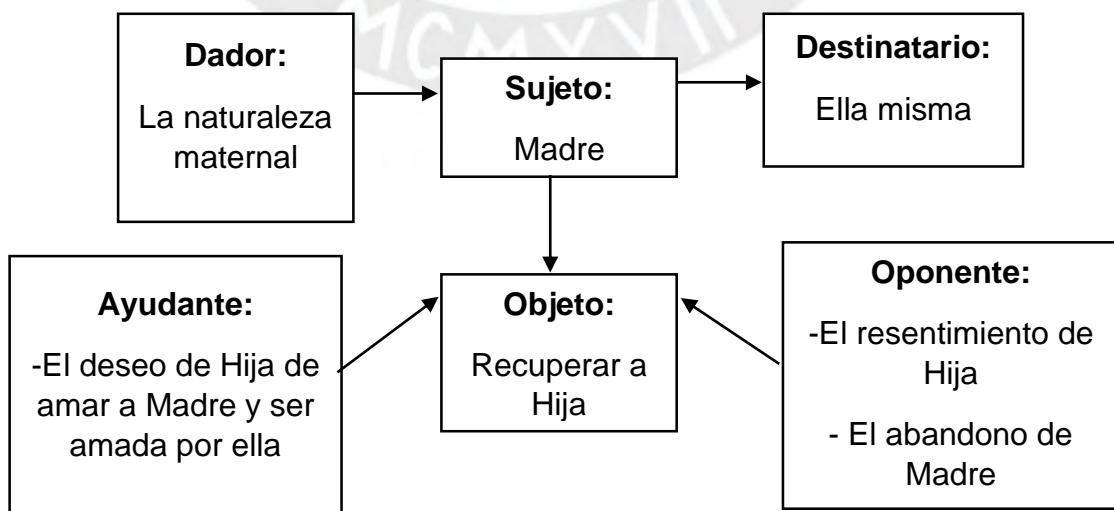


La secuencia finaliza de modo opuesto al que se inició. La secuencia comienza con las bailarinas mirándose frente a frente de pie y termina con una de espaldas a la otra a nivel del suelo. Esto es debido a que la relación entre los dos personajes se va transformando a lo largo de la coreografía. Madre e Hija se tocan y rompen el contacto una y otra vez durante la coreografía, hasta que Hija decide apartar a Madre de su vida definitivamente.

4.2.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción

En el relato, Madre lleva la acción dramática. Es el primer encuentro entre Madre e Hija, después de que Madre la abandonara. El dador, en este caso, es la naturaleza de Madre que busca entablar una relación con Hija. Esto motiva a Madre, el sujeto, a encontrarse con Hija e intentar recuperarla, acción que constituye el objeto del sujeto. El deseo de Hija de amar a Madre y ser amada por ella, juega a su favor por instantes en la interacción y cumple el rol de ayudante del sujeto. Sin embargo, el hecho del abandono de Madre y el resentimiento de Hija por este, hacen que Hija aparte a Madre. Entonces, son oponentes a la acción de Madre. De este modo, el conflicto de la historia consiste en que Madre quiere recuperar la relación con Hija, pero esta no le perdona el abandono.

Se pueden identificar las categorías teatrales de personaje, situación y acción. El personaje del relato es Madre, quien se encuentra en la situación de reunirse por primera vez con Hija después de que la abandonara. Por ello, la acción que guía el relato es la de recuperar a Hija. En el fin, cuando Hija bota a Madre al suelo, se limpia con asco la sensación que le dejó en el cuerpo y le da la espalda; podemos afirmar que la acción de Madre no se cumple.



4.2.1.3. La música y el relato

La pieza musical utilizada en la coreografía se llama *She Used To Be Mine* de Sara Bareilles.

Es necesario precisar que el primer pentagrama con clave de sol de cada sistema, corresponde a la voz de la cantante, esto es la melodía de la canción, mientras que la armonía en esta pieza se ve representada en la partitura por los dos últimos pentagramas de cada sistema con clave de fa. El primer pentagrama con clave de fa, donde se encuentran los acordes, concierne a la mano derecha del pianista y la segunda clave de fa, a la mano izquierda del pianista, donde se encuentran las octavas (notas más graves de las notas simultáneas).

En primer lugar, la partitura indica que la canción tiene una pulsación moderadamente lenta. Esto señala la velocidad de la pieza musical. Por otro lado, es importante mencionar que la canción sigue la tonalidad fa, es decir, las notas se articulan en torno a esta nota central.

En segundo lugar, está el ritmo. En esta pieza, es claro que el piano establece el ritmo de la canción, pues se repiten acordes con pequeñas variaciones durante toda la composición. Se trata de un ritmo constante y simple, que sirve de base.

En la partitura que corresponde al piano, se puede observar que, de los compases 1 al 20 de la clave fa de la mano derecha, solo un acorde ocupa todo el compás con una duración de tres tiempos, que se representa por medio de la figura blanca con puntillo.

Luego, se cambia a negras hasta el compás 51, por lo que se acelera el ritmo, para posteriormente, volver a la figura blanca con puntillo de los compases 52 al 60, lo cual desacelera el ritmo como en el inicio. Estos cambios de ritmo dividen la pieza en tres secciones, que en este caso no coinciden con los puntos pivote de la historia. Los cambios, que he identificado con un círculo morado en la partitura, se dan cuando Hija direcciona el mentón de Madre y hace que la mire y cuando Madre detiene a Hija agarrando sus brazos.

Compases 1- 20 (mano derecha):



Piano *p*



Compases 21-51 (mano derecha):



mf

Musical score for bass clef, measures 55-60. Measure 55 has a dynamic marking of *ff*. Measure 60 has a dynamic marking of *p*. A purple oval highlights the final chord of measure 60, with a purple arrow pointing down to a photograph of a ballet performance.



Compases 55-60 (mano derecha):

Musical score for treble clef, measures 55-60. The score shows chords and rests for the right hand.

En tercer lugar, se encuentra la armonía, la cual se da en el piano. La componen las notas de las claves de fa. Como mencioné, en la clave de fa de la mano izquierda, se ubican las notas más bajas de los acordes de la clave de fa de la mano derecha, con arreglos de duración corta que enriquecen el acompañamiento: vuelven la pieza musical más dinámica. Por otro lado, se genera una atmósfera grave y pesada, sobre la que se apoya la melodía, que corresponde a la voz de la cantante.

En la armonía, en la sección que pertenece al coro de la canción, específicamente de los compases 41 al 44 de la clave de fa de la mano derecha, se utiliza un acorde que está fuera de la tonalidad de la pieza. En general, la progresión de acordes es sencilla hasta llegar a este acorde disonante. En la partitura, el acorde está señalado con un círculo verde.

Compases 32-48:

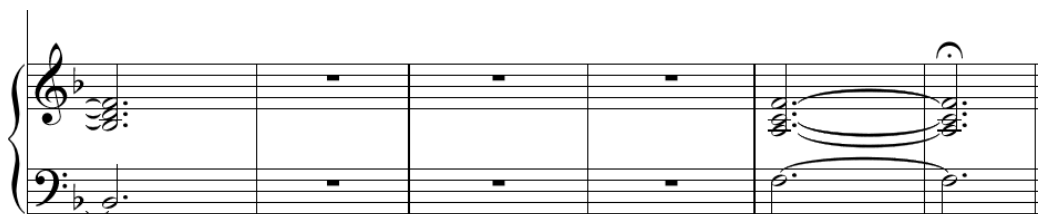




Una disonancia sonora se da cuando se tocan dos notas seguidas sin seguir las reglas de los intervalos. Entonces, “la tensión que crea la disonancia pide psicológicamente su resolución en una consonancia” (Sáenz, 2016). Este nuevo acorde que no sigue la escala de la canción, le otorga intensidad e importancia a este momento, pues destaca del resto de la pieza. Siguiendo la narrativa, este cambio es relevante, puesto que se sigue del primer punto pivote de la historia en el que Madre se cae de bruces e Hija decide reclamarle su abandono. Esta tensión en lo sonoro se resuelve en el cambio a la última estrofa de la canción.

En los compases siguientes, se vuelve a los acordes anteriores, a las notas de la tonalidad. En el final de la pieza musical, de los compases 67 al 69 hay silencios, por lo que solo queda la voz a capela. Esto equivale a una pausa *dramática* en el sonido. Se genera una sensación de ausencia. En el último compás, la canción acaba en la nota tónica. Esto significa que es un final cerrado y, narrativamente, que no hay suspenso en la relación de Madre e Hija y que el rechazo de Hija hacia Madre es definitivo.

Compases 66-71:



En general, la progresión de acordes es simple y repetitiva hasta llegar al medio de la pieza, en la cual se genera una variación en la progresión. Por esta razón, esta sección destaca notoriamente en la pieza. De ahí que el coreógrafo haya ubicado el clímax de la historia en esta parte: el reclamo de Hija por el abandono a Madre. Este es un momento intenso y de mucha tensión para ambos personajes.

Sobre los cambios de dinámica en la armonía, se puede observar que hay una indicación de *piano* (*p*) en el inicio de la primera y segunda estrofa de la canción (compases 1 y 53). Esto señala que la intensidad del sonido es suave. Este matiz del sonido coincide con la vulnerabilidad de Hija frente a Madre en el comienzo de las estrofas. Luego, se observa un *mezzoforte* (*mf*), que indica que el sonido es medio fuerte, cuando Hija le agarra el mentón a Madre para que la mire y que coincide con el primer cambio de ritmo ya mencionado. Finalmente, vemos un *fortísimo* (*ff*), que indica que la dinámica del sonido es fuerte, en el momento que Hija le reclama el abandono a Madre, que también es el coro de la canción. La intensidad del sonido envuelve la fuerza de su reclamo. Asimismo, en el compás 53, se cambia a la clave de fa de la mano derecha por una clave de sol. Esta figura representa que la altura de las notas es más alta. Esto hace énfasis en esta parte, que es el desenlace de la relación entre Madre e Hija. En la historia, los personajes acaban de discutir y se encuentran en un estado emocional vulnerable.

En cuarto lugar, se encuentra la melodía, esta se representa en el primer pentagrama de cada sistema y se materializa en la voz de la cantante. Debo destacar que, en la melodía, el inicio es similar al final. La última estrofa es una variación de la primera, en un volumen menor (esto se puede ver en la indicación de *piano* en la partitura). Ello indica que el estado final es parecido al inicio, pero no idéntico, hay una transformación. Cabe mencionar, a su vez, que la voz es un elemento expresivo. En este caso, al tratarse de una voz femenina, bien podría representar y materializar los sentimientos de las mujeres en escena. Por ejemplo, en el coro, la cantante sube

el volumen de la voz y sostiene una misma nota durante un tiempo prolongado. Este es el momento central de la obra en el que los personajes enfrentan sus conflictos personales: Hija expone sus sentimientos y lleva al extremo la acción de rechazar a Madre, por su parte, Madre extrema la acción de suplicar perdón. Más allá de las palabras, que se estudiarán a continuación, el tono grave de la voz de la cantante y las características de su sonido en el tiempo, remiten a un sentimiento profundo, a un lamento del pasado. Sucede pues, que cada canción, además de la estructura, frase y ritmo, da un tono o emoción particular (Minton, 2011, p. 27).

Por otro lado, la letra de la canción elegida ayuda a construir el universo ficcional de la pieza coreográfica. Para esta danza en particular, la cantante Sara Bareilles volvió a grabar la canción *She Used To Be Mine*. La canción fue grabada en versión acústica de piano y voz, dejando de lado algunas estrofas de la canción original y otorgándole, de este modo, un nuevo sentido.

Esta versión consta de dos estrofas, un coro y una estrofa final. Un rasgo sobre el cual llamo la atención es que las secciones de la pieza musical, así divididas, se corresponden con la estructura de inicio, medio y fin de la historia. De este modo, confrontando la danza con la música, las dos primeras estrofas componen el inicio, el coro constituye el medio de la pieza y la tercera estrofa el fin.

Sobre la letra, propongo que completa la ficción planteada por el coreógrafo en la escena. En esta parte, incluyo la letra de la canción y su traducción.

“She used to be mine”

She's imperfect but she tries

She is good but she lies

She is hard on herself

She is broken and won't ask for help

Who'll be reckless just enough

Who'll get hurt

But who learns how to toughen up when she's bruised

And gets used by a man who can't love

Chorus:

That's been gone but used to be mine

Used to be mine

She is messy but she's kind

She is lonely most of the time

She is all of this mixed up and baked in a beautiful pie

She is gone but she used to be mine

Traducción:

“Ella solía ser mía”

Ella es imperfecta pero ella intenta

Ella es buena pero ella miente

Ella es dura consigo misma

Ella está rota y no pedirá ayuda

¿Quién será osada sólo lo suficiente?

¿Quién se lastimará?

Pero ¿quién aprende a endurecerse cuando está herida?

Y es usada por un hombre que no puede amar

Coro:

Eso ha desaparecido pero solía ser mío

Solía ser mío

Ella es desordenada pero es amable

Ella está sola la mayor parte del tiempo

Ella es todo esto mezclado y horneado en un pastel hermoso

Ella se ha ido pero solía ser mía

En este dúo, Travis Wall decidió emplear una canción popular. Ello sitúa la situación escénica que se presencia en un plano cotidiano, puesto que el espectador puede reconocer la canción y tener imágenes propias respecto a esta.

Para empezar, el mismo título de la canción plantea un cambio: “she used to be mine” significa “ella solía ser mía”, lo que establece una evocación al pasado acerca de una relación cercana con una mujer que ya no existe. La canción está escrita en tercera persona, se establece que alguien ha perdido a una mujer. En la primera estrofa, se hace una descripción de la mujer perdida, haciendo un balance de sus defectos y virtudes. Al final de esta sección, se señala la situación en la que se encuentra: esta mujer está quebrada, pero no pedirá ayuda por orgullo. En la segunda estrofa, quien ha sufrido la pérdida se hace preguntas, por lo que se abre la posibilidad de que alguien ceda en la relación. Sin embargo, al final de la estrofa, parece mencionarse la causa de la pérdida, existe un hombre a quien la mujer perdida no puede amar.

En el coro, la persona que ha sufrido la pérdida indica que todo lo anterior solía ser suyo, pero ya no. En la última estrofa, se vuelve a describir a la mujer perdida y se reafirma la pérdida. La letra de la canción establece dos personajes. En función al planteamiento coreográfico, al ver en escena a una madre y una hija que se han perdido mutuamente, el pronombre “ella” podría nombrar a las dos, tiene un carácter ambiguo. No obstante, con la información de la segunda estrofa acerca del hombre a quien la mujer perdida no puede amar, “ella” parece referirse al personaje de Madre y esta información podría completar la historia si se entiende como la causa del abandono.

Por otro lado, he podido identificar una relación entre la ausencia física de Madre y la palabra “gone” (en español “se ha ido”) en la canción. Esta palabra aparece solo dos veces, una vez en el coro y en la última línea de la canción. Es curioso que la primera aparición de esta palabra coincida con la caída de Madre, es decir, con el primer punto pivote. La segunda vez, coincide con la acción física de Hija de soltar a Madre al suelo. Esto indica que en un primer momento la ausencia de Madre se debe a su propia acción, un error en el baile y en su vida. Sin embargo, la segunda vez es Hija quien decide sacarla y alejarla, cerrando así el dúo y la historia entre ellas.

Cabe destacar que, como en la estructura musical, se puede observar en la letra que la primera estrofa es parecida a la última. En la historia, esto indica que el estado final de los personajes presenta un esquema similar al inicial. De facto, la pieza se inicia y termina con las bailarinas una frente a la otra. Sin embargo, en el inicio están de pie frente a frente y en el fin, se dan la espalda arrodilladas.

4.2.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 9

4.2.2.1. Gestos y acciones físicas

La situación de esta pieza es el encuentro de Madre e Hija, a quien abandonó. Teniendo en cuenta lo que desean lograr los personajes y por la forma en que empiezan a relacionarse, podemos afirmar que no ha sido un encuentro casual, sino acordado por ellas. Recordemos las acciones dramáticas de los personajes: por un lado, Madre quiere recuperar a Hija. Y por otro, Hija quiere amarla y que esta la ame, pero no puede perdonarla.

La pieza se inicia con Madre e Hija mirándose a los ojos:

1. Madre realiza la acción física cotidiana de rozar la mejilla de Hija, buscando acercarse a Hija con cariño. Hija, por su parte, realiza el gesto emocional de cerrar los ojos para sentir más a Madre, como reacción al contacto.
2. Con una mano en el occipital y otra en las costillas de Hija, Madre realiza la acción física transformada de recostar a Hija sobre su hombro y sostenerla. Hija realiza la acción física transformada de recostarse sobre Madre, se deja llevar. La acción de llevar y sostener a Hija cerca de su cuerpo por parte de Madre, narrativamente, se podría interpretar como la intención de darle amor. Por su parte, Hija se deja llevar por Madre, puesto que desea sentir su amor.

3. Hija realiza un paso de baile, se apoya en Madre para elevar una pierna. Madre realiza la acción física transformada de sostener a Hija, le sirve de apoyo. Narrativamente, Madre tiene el deseo de ayudar a Hija.
4. Hija realiza la acción física transformada de romper el contacto con Madre con su pierna para poner distancia entre ellas. Madre no se mueve.
5. Madre realiza la acción física transformada de recostar a Hija en su pierna. Desea atraerla hacia sí. Hija realiza la acción física transformada de recostarse sobre Madre, se deja llevar por ella.
6. Madre realiza la acción física transformada de romper el contacto con Hija, por lo que la deja caer al suelo. Se podría interpretar que Madre la aleja para no hacerle daño.
7. Madre realiza la acción física transformada de echar a Hija en el suelo con el pie a la vez que realiza el gesto emocional de asfixia, llevando una mano a la garganta y tensando todo su cuerpo. Madre aleja a Hija, busca espacio, porque la ahoga. Asimismo, este gesto de asfixia, expresa la situación en la que se encuentra este personaje: sus acciones del pasado la oprimen.
8. Madre realiza el gesto emocional de caer sobre Hija, como reacción a cómo se siente en ese momento. Hija, por su parte, realiza la acción física transformada de recibirla con su cuerpo, y narrativamente, la sostiene también emocionalmente.

9. Madre baila. Hija realiza el gesto social de agarrar y direccionar el rostro de Madre hacia el suyo, la obliga a que la mire.
10. Hija y Madre realizan la acción física cotidiana de atraer a la otra con fuerza hacia sí.
11. Ambas realizan la acción física cotidiana de soltar a la otra con fuerza. Madre busca alejar a Hija e Hija rechazar a Madre.
12. Hija baila. Madre realiza la acción física transformada de sostener a Hija en una elevación de pierna y el gesto emocional de atraer la cabeza de Hija hacia su pecho. Narrativamente, Madre busca ayudar a Hija y darle amor.
13. Madre e Hija realizan los mismos pasos. Sin embargo, Madre se agarra la cabeza e Hija el pecho. Se trata de dos gestos emocionales: en el caso de Madre, como reacción a no saber cómo tratar a Hija, y en el caso de Hija, como reacción a una serie de sentimientos encontrados, ya que siente amor y odio a la vez.
14. Madre realiza la acción física cotidiana de caerse de bruces, pues no puede seguirle el ritmo a Hija. Hija realiza la acción física cotidiana de correr a levantar a Madre, busca ayudarla.
15. Hija hace ademanes de reclamo a Madre, gesticula palabras que no se oyen, encoge los hombros y mueve las manos como explicándole algo a Madre. Se trata de un gesto emocional. Evidentemente, busca que Madre la escuche, le reclama el abandono. Por su parte, Madre la mira atentamente.

16. Madre realiza la acción física cotidiana de agarrar el rostro de Hija y darle un beso en la frente, quiere disculparse por el daño que le ha hecho.
17. Hija realiza la acción física cotidiana de empujar a Madre como respuesta al beso, la rechaza.
18. Madre realiza la acción física cotidiana de aferrarse a Hija de rodillas, busca que la perdone. Hija realiza la acción física cotidiana de sacar las manos de Madre de su cuerpo, quiere que la suelte.
19. Hija realiza el gesto social de levantar a Madre de las muñecas, mirarla firmemente y soltarla con fuerza. Busca dejarle en claro que no la quiere.
20. Hija realiza la acción física cotidiana de alejarse caminando, rechaza a Madre. Madre realiza la acción física cotidiana de seguirla caminando, insiste en que la perdone.
21. Madre realiza la acción física cotidiana de cogerle los brazos a Hija, reteniéndola. Hija, como reacción a este contacto, se detiene. Se trata de un gesto emocional.
22. Hija realiza la acción física transformada de llevar la cabeza de Madre a su muslo, busca atraerla hacia sí. Madre realiza la acción física transformada de deslizar su cabeza por la pierna de Hija. Madre busca tocar a Hija, estar en contacto.

23. Ambas se encuentran en una figura de equilibrio y realizan la acción física cotidiana de caer en direcciones opuestas. Esto es un simbolismo de su relación afectiva, que está rota.
24. Madre realiza la acción física transformada de agarrarle los pies a Hija, la ayuda a ponerse de pie.
25. Hija realiza la acción física transformada de cargar a Madre como un bebé y Madre la acción física transformada de atraer la cabeza de Hija a su pecho. Ambas buscan traer a la otra hacia sí, dar y recibir amor a la vez.
26. Hija realiza la acción física cotidiana de soltar a Madre al suelo con fuerza, despreciándola. Hija decide rechazar a Madre definitivamente.
27. Hija realiza el gesto emocional de limpiarse el cuerpo con las manos con expresión facial de asco de la sensación que le dejó el cuerpo de Madre. Madre realiza el gesto emocional de llevarse una mano a la cara. Madre acepta el rechazo de Hija, ya no se levanta ni mira a Hija solo se queda en el suelo y llora.
28. Madre e Hija realizan el gesto emocional de llorar arrodilladas. Narrativamente, lloran por perderse la una a la otra.

Entonces, Madre roza la mejilla de Hija, recuesta a Hija sobre ella y sostiene a Hija para que realice elevaciones de piernas. Pero también rompe el contacto con Hija, echa a Hija en el suelo con su pie, cae sobre ella, atrae a Hija hacia su cuerpo para soltarla con fuerza y se cae de

bruces al piso. Luego, agarra el rostro de Hija y la besa, se aferra a Hija de rodillas, la sigue, le agarra los brazos, se desliza por su pierna y realiza una figura de equilibrio con Hija. Asimismo, le agarra los pies a Hija para que se levante, atrae la cabeza de Hija a su pecho y se lleva una mano a la cara mientras llora arrodillada.

Hija, por su parte, se recuesta sobre Madre, se apoya en ella, rompe el contacto con ella, recibe a Madre con su cuerpo cuando esta cae, la obliga a mirarla a los ojos, atrae a Madre hacia su cuerpo para soltarla con fuerza y corre a levantarla cuando se cae de bruces. Además, reclama a Madre el abandono, la empuja, saca las manos de Madre de su cuerpo, la mira firmemente, la suelta y se aleja. Pero también, se detiene por el contacto de Madre, atrae la cabeza de Madre a su muslo y la deja deslizarse hasta que el equilibrio se quiebra y ambas caen en direcciones opuestas. Asimismo, carga a Madre como si fuera un bebé para luego soltarla con fuerza, se limpia el cuerpo de la sensación que le dejó Madre; y finalmente, se aleja, le da la espalda y llora arrodillada.

En ambos personajes existe una dicotomía en sus acciones físicas que guardan estrecha relación con sus conflictos personales. Madre quiere que Hija la perdone, pero es consciente de que está en falta y no quiere causarle más daño a Hija; por otro lado, Hija quiere que Madre la ame, pero no la puede perdonar. Entonces, Madre abraza a Hija, pero también la aleja por la culpa. Por su parte, Hija rechaza a Madre, pero también, cede a sus abrazos.

Las bailarinas mantienen una conexión física y emocional durante toda la danza, de modo que los movimientos de una están siempre en relación a la otra. Ello genera una sensación de intimidad.

La parte en que Hija reclama el abandono a Madre es la que más se asemeja a una interpretación teatral, pues prima la inmovilidad de Madre y los movimientos gestuales de Hija. No hay pasos

de danza, sino que se prioriza el estado emocional de las bailarinas. Parece ser un momento espontáneo y cotidiano.

En general, se puede observar que en esta pieza hay casi la misma cantidad de acciones físicas cotidianas (16) que transformadas (14). Esto indica que Travis Wall da un lugar importante a lo cotidiano y a la transformación de lo cotidiano en este dúo. Además, hay dos segmentos en los que los personajes solo bailan y no realizan acciones físicas.

Cabe destacar, respecto a las acciones físicas cotidianas, que Madre e Hija realizan la misma cantidad (8 cada una). Esto es debido a la dinámica de acción-reacción que mantienen los personajes durante todo el dúo.

Por otro lado, debo resaltar que todos los gestos identificados son emocionales y sociales. Se podría señalar que esto se debe a que la danza trata una historia dramática. En este dúo hay más gestos emocionales (13) que sociales (2). Y es que la historia de esta pieza en particular es muy emotiva para los propios personajes que quieren acercarse y alejarse a la vez para no sufrir más o hacer sufrir a la otra. En algunos casos, las acciones físicas están acompañadas por un gesto emocional.

4.2.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes

Los personajes comienzan frente a frente, a una distancia no invasiva.



En el inicio, las bailarinas están siempre cerca. Sin embargo, entran en contacto y lo rompen continuamente. De este modo, se expone la relación inconstante que mantienen Madre e Hija. Los acercamientos con contacto físico son íntimos. Durante esta etapa inicial, hay un juego de peso y contrapeso, Madre carga a Hija e Hija se apoya en Madre, a la vez que hay un constante traslado de autoridad.





Luego, se separan para bailar a una proximidad media, hasta que Madre cae de bruces al suelo, ampliando la distancia entre ellas



En el medio de la historia, la caída de Madre desencadena que Hija le reclame el abandono. A partir de este suceso, Hija adquiere poder sobre Madre, que mantiene hasta el final del dúo. En el momento del reclamo de Hija hacia Madre, las bailarinas están a una distancia media.



Madre desaparece la distancia acercándose a Hija para darle un beso, pero Hija la empuja. Ante el rechazo de Hija, Madre se arrodilla y se aferra a ella.

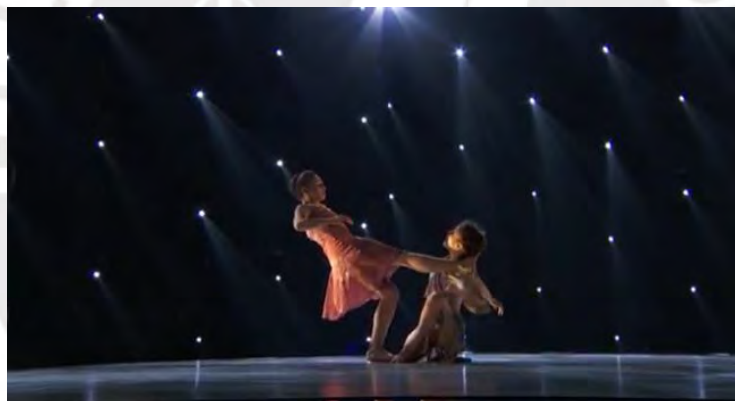


En las siguientes posiciones que toman sus cuerpos en el baile, Madre se encuentra en un nivel más bajo que Hija. Sucede pues, que Madre está en falta con Hija por abandonarla.





Luego, componen una imagen simbólica. Se trata de una figura de equilibrio precario, en la cual las bailarinas se sostienen por un solo punto de contacto. En seguida, caen en direcciones opuestas. Esto representa su relación que está quebrada.



En el final, cabe destacar el momento en el que Hija carga a Madre como un bebé, para luego soltarla y rechazarla. Esta imagen muestra una relación de madre-hija invertida. Este es el último instante en el que ambas tienen contacto con todo el cuerpo. Luego, Hija se aleja, agrandando la distancia entre ellas hasta que la secuencia finaliza con las dos alejadas, de espaldas y arrodilladas. El dúo termina de modo similar al inicio, pero con una relación más distante, pues no se miran y están separadas.



4.2.2.2. Elementos estéticos: vestuario e iluminación

4.2.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes

A simple vista, vemos a dos bailarinas jóvenes, una un poco mayor que la otra. Gracias al video, sabemos que la mayor es madre de la joven, aunque físicamente la actriz no sea lo suficientemente mayor. De este modo, el vestuario ayuda a establecer la convención de esta relación.

Hija usa un vestido fucsia opaco de tela satinada, que le llega hasta un poco debajo de la rodilla. Además, tiene flores rosadas y doradas. Es de manga cero y la falda es acampanada. En la parte del pecho, el vestido tiene una parte blanca con diseño de enredaderas y una pequeña transparencia en la zona central. A la misma altura, tiene una apertura en la espalda. En la

cintura, tiene una pretina del mismo color, pero más oscuro. El vestido se ciñe a su cuerpo. Tiene aretes pequeños y brillantes. El maquillaje consiste en labial rosado, rubor rosado, sombras rosas con brillo, delineador y pestañas postizas. En cuanto al peinado, lleva el cabello recogido en un moño alto con trenzas.

Tanto en su atuendo como maquillaje, el color predominante es el rosa, el cual se asocia con lo tierno, suave y pequeño y, por otro lado, con el encanto y la cortesía (Heller, 2004, p. 213-214). Estas cualidades asociadas al rosa, resultan contradictorias con el accionar de Hija durante la coreografía. Los bordados de flores, la tela y la transparencia del vestido, así como los aretes, otorgan al personaje elegancia y femineidad.



Madre lleva puesto un vestido hasta la pantorrilla de color beige con un tramado de flores blancas. La tela es sencilla y tiene botones de perlas. El vestido es de manga corta, tiene las mangas como un chal que se unen en el centro con un nudo, dejando caer los extremos por el centro de su pecho. El corte de la falda es recto, pero tiene dos cortes a ambos lados de las piernas. El vestido es a su medida, pero no se ciñe a su cuerpo. No usa aretes. El maquillaje

consiste en labial fucsia opaco, rubor rosado, sombras negras, delineado y pestañas postizas. En cuanto al peinado, lleva el cabello recogido en una trenza que se convierte en un moño bajo. Tiene raya al costado.

El diseño del vestido y el tener los hombros cubiertos otorgan más edad al personaje. Además de ello, el color de su vestuario es un derivado el marrón, el cual se asocia con la sobriedad y la mesura: “quien viste de marrón no quiere destacar, sino adaptarse” (Heller, 2004, p. 258). Tanto el maquillaje como el vestido de Madre son sencillos y no llaman la atención sobre sí mismos.

El color marrón es el color de lo corriente, lo simple y anticuado, porque anula el carácter de todos los colores que contiene (Heller, 2004, p. 258). A su vez, es el color de los pobres. En la Edad Media era el color de los campesinos, siervos, criados y mendigos. Esto se debía a que las ropas marrones o pardas eran simplemente los tejidos sin teñir. Luego, los monjes cristianos vestían estos colores como símbolo de humildad cristiana (Heller, 2004, p. 259). De esta manera, el color del vestuario podría ser un signo del carácter de Madre y de su situación económica.

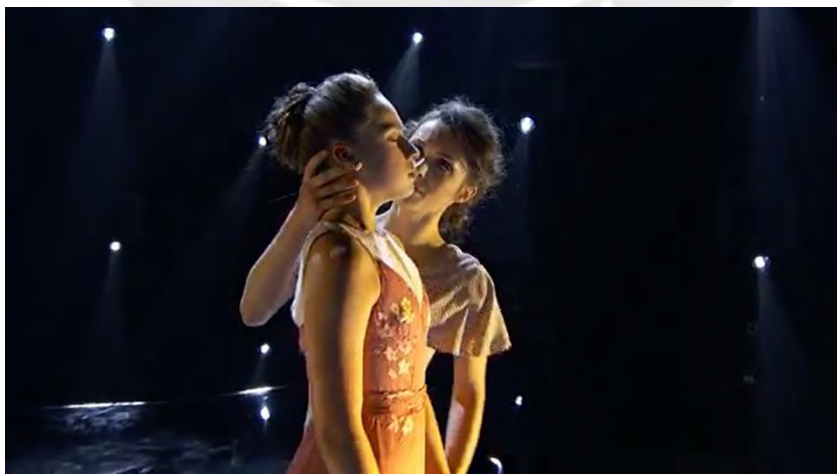


Asimismo, existe una diferencia generacional en los atuendos y en la sofisticación de los mismos. El vestuario de Hija es más elaborado que el de Madre. Por su parte, Madre ni siquiera lleva aretes. En cuanto a narrativa, este signo indica que Hija se encuentra en una mejor posición económica que Madre, por lo que no necesita su apoyo en el aspecto económico. Es probable que haya sido adoptada.

Por otro lado, el vestuario, maquillaje y peinado de los personajes no establecen una temporalidad exacta, por lo que la acción podría ubicarse en la actualidad.

4.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas

Solo Madre e Hija se encuentran en un espacio vacío. Existe una iluminación general del escenario de luz blanca. Por otro lado, en cada lado del escenario, al nivel del piso, hay dos luces amarillas. Las luces frontales son amarillas también. De este modo, además de iluminar la acción, las luces amarillas transmiten calidez e intimidad en la relación de las bailarinas, en contraste con el entorno frío y distante que establecen las luces blancas.



Llama la atención el fondo negro, sobre el cual destacan pequeñas luces blancas en toda su extensión, que remiten a un cielo nocturno estrellado. Además de ello, el suelo del escenario tiene un contorno semicircular, al lado opuesto del proscenio, de color gris, por lo cual cuando las luces se reflejan en él, se genera la sensación de que la danza se desarrolla en una luna. Asimismo, pareciera que se utilizan gobos -plantillas gráficas con formas- que generan una textura en el suelo.



No hay un cambio sustancial del diseño de iluminación que se relacione con la narrativa. El diseño de iluminación es funcional y atmosférico.

4.2.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulo y movimientos de cámara

Al igual que en el dúo anterior, se observa que priman los planos conjuntos. La mayor parte del tiempo, las bailarinas accionan con todo su cuerpo, por lo que se hace uso de planos conjuntos, de modo que se puede observar su cuerpo en totalidad.

Los planos más cerrados son empleados para momentos más actuados. Estos planos nos permiten ver las expresiones faciales de los personajes. El dúo comienza con un primer plano, la cámara nos muestra las miradas de Madre e Hija, reconociéndose la una a la otra. Es el único primer plano de toda la pieza. Luego, se utilizan planos medios cuando Hija le reclama a Madre el abandono, cuando Hija levanta a Madre y la suelta con fuerza y cuando Hija carga a Madre como un bebé. En estas tomas, se puede ver el dolor en el rostro de Madre y la confusión y severidad en la mirada de Hija.

Sin duda, la parte de mayor interpretación actoral de este dúo es el momento del reclamo de Hija. La cámara se va acercando a las bailarinas y pasa de un plano conjunto a un plano medio, a la vez que gira alrededor de ellas en una vuelta completa de 360°. De esta manera, la cámara nos permite observar los gestos y expresiones faciales de las bailarinas. El travelling circular generalmente se emplea para crear atmósferas densas o de agobio (Castillo, 2009, p. 565). La cámara envuelve este momento de catarsis y angustia, en el que Hija gesticula con el rostro y las manos en tensión y Madre la mira con atención.

Por otro lado, solo hay tres planos generales en este dúo. El primero, es usado en el momento en el que Madre e Hija bailan realizando los mismos pasos en el inicio de la historia. Este plano muestra el desplazamiento de las bailarinas en el espacio. El segundo, es utilizado cuando Madre ayuda a Hija a hacer elevaciones de piernas y luego, las bailarinas conforman una figura en equilibrio y caen en direcciones opuestas. El plano general nos permite ver a las bailarinas en relación al espacio. El tercero, es empleado cuando ambos personajes lloran en el suelo en el final de la pieza, el uso de este plano refuerza la soledad de los personajes en un espacio vacío. A este último plano, lo precede un travelling hacia atrás, el cual es muy expresivo. En este momento, el travelling puede significar conclusión o soledad e impotencia (Castillo, 2009, p. 565).

Asimismo, en la mayor parte de la pieza, se utiliza un ángulo medio frontal, que coincide con la visión de un espectador idealmente ubicado en la platea. No he encontrado justificación para los planos picados.

Sobre los movimientos, la cámara generalmente acompaña el movimiento de los bailarines y describe el espacio o la acción, con excepción del travelling circular y el travelling hacia atrás, que como he señalado, otorgan relieve dramático a la acción. Asimismo, es notorio que en el programa se utilizan grúa y cabeza caliente, que son mecanismos que permiten realizar movimientos rápidos y en todas las direcciones. Se trata de combinaciones indeterminadas entre travelling y panorámica. Es un movimiento con un carácter meramente descriptivo o estético (Castillo, 2009, p. 566). Por esta razón, no me detengo en la justificación de cada movimiento. Estas herramientas generan una sensación de suavidad envolvente, que, junto al movimiento de las bailarinas, consiguen que todo parezca suceder rápidamente.

Además, se observa que priman las tomas largas y no hay muchos cortes, lo que da continuidad a la acción y permite que el televidente se olvide del filtro de la cámara y se comprometa con lo que ve. Los cortes son usados para reubicar el ángulo frontal y para cambiar de plano. No se hacen notar.

4.3. Dúo contemporáneo del capítulo 8 por Travis Wall

En esta sección, analizo el dúo contemporáneo del episodio 8 de *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)*. La coreografía es de Travis Wall y es interpretada por J.T Church (10 años) y Robert Roldan (26 años), su mentor y compañero en la competición. Bailan *The Mirror* de Alexandre Desplat.

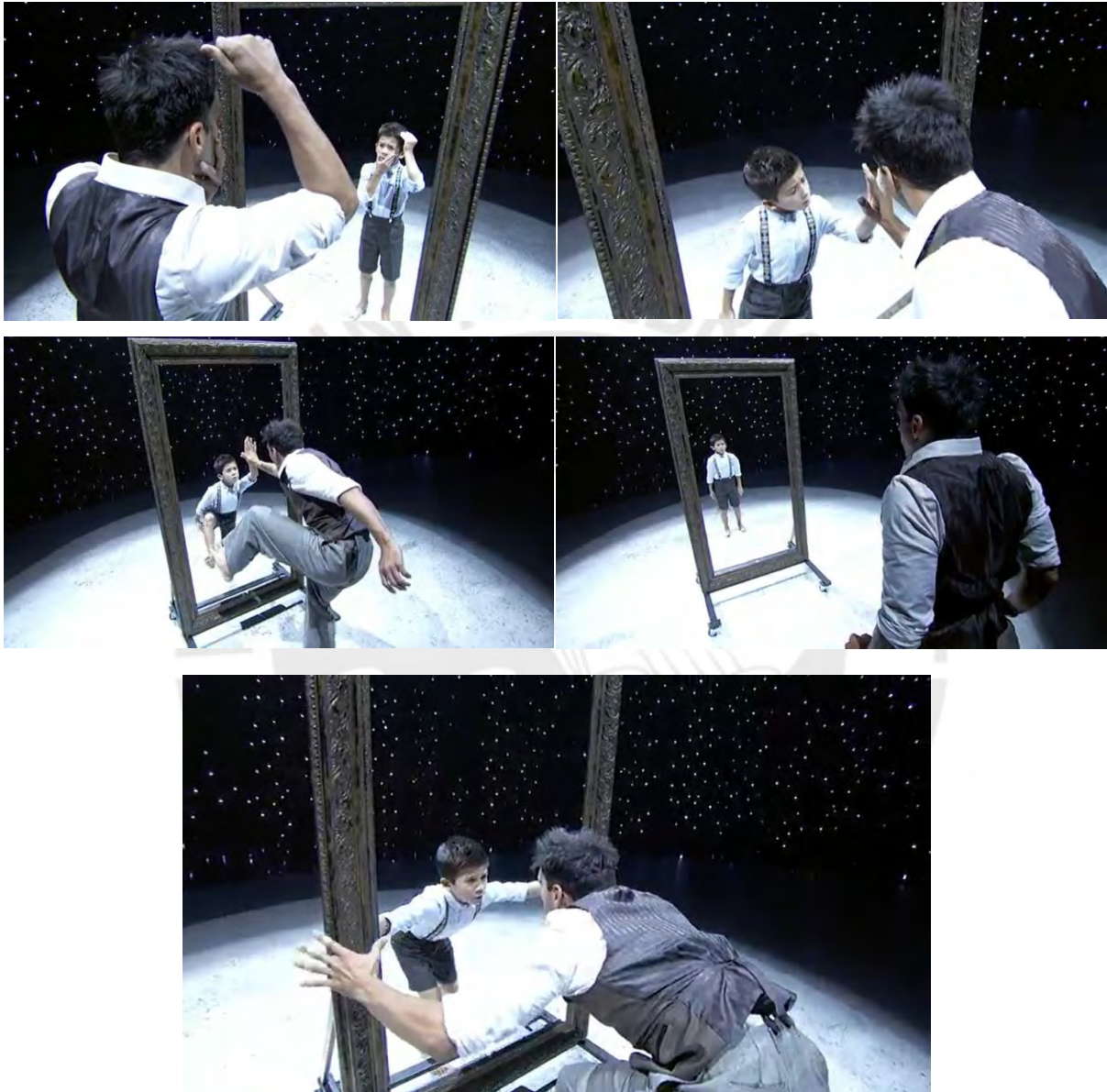
Antes del dúo contemporáneo, la presentadora charla con J.T en el escenario, sobre el momento en que conoció a Travis Wall. A este segmento, le sigue el video de los ensayos. J.T cuenta a la cámara la historia de la rutina de baile. Señala que el personaje de Robert ya no tiene un propósito en la vida, cuando de pronto, se mira al espejo y ve el reflejo de sí mismo de niño, personaje que interpreta J.T. Se combinan tomas de los ensayos con correcciones del coreógrafo. Vemos a Travis indicándole a J.T que su trabajo es despertar al personaje de Robert para que tome decisiones correctas en su vida nuevamente. J.T menciona que uno de los desafíos del dúo es que logre hacer puntas con los dedos de sus pies. Por su parte, Robert comenta que ya hicieron un dúo contemporáneo en la competencia y que les fue bien, por lo que las expectativas son mayores y deben esforzarse más. Así, antes de la representación, se comunica al espectador quiénes son los personajes, la relación entre ellos y lo que busca cada uno.

4.3.2. El plano narrativo del dúo del capítulo 8

Inmediatamente después del video, la cámara nos muestra a Adulto caminado con una mirada triste, cuando de pronto Niño, su niño del pasado, se le aparece en el reflejo de un espejo. Este es el desencadenante de la acción dramática, que es lograr que Adulto reaccione, y el fin del prólogo.



En el inicio, Niño y Adulto buscan reconocerse en su reflejo. Se acercan y alejan sorprendidos porque realizan los mismos movimientos. Siguen esta dinámica hasta que Adulto se convence de que a quien ve, es su reflejo más joven y acepta interactuar con él.



Ambos dan una vuelta y cuarto al espejo. Cambiando posiciones, bailan libremente hasta que Adulto saca a Niño del espejo para conocerlo. Este suceso marca el medio de la historia.



Habiendo cruzado el marco del espejo, Niño se libera de Adulto, lo patea y Adulto cae de espaldas. Niño sostiene su cabeza cuidando su caída.



Niño pisa a Adulto y Adulto lo ayuda a hacer una figura en equilibrio. Luego, lo carga cruzando el espacio.



En seguida, Niño coge el mentón de Adulto y hace que lo mire, Niño y Adulto encogen sus cuerpos como reacción a la mirada del otro.



Adulto, vuelve a cargar a Niño, acercándolo al espejo. Niño acomoda las manos de Adulto y sube su cabeza con la suya, animándolo.



En el fin, Adulto devuelve a Niño al otro lado del marco. Niño no lo suelta y se tira hacia atrás. Adulto lo sostiene y lo ayuda a ponerse de pie.



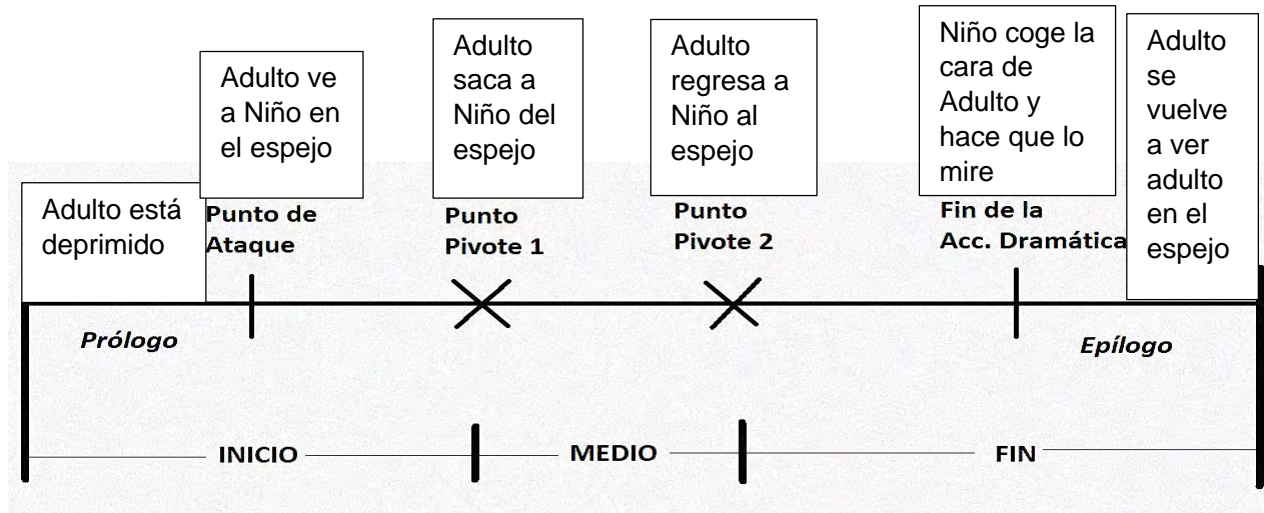
De pronto, Adulto cae de rodillas. Niño lo jala del chaleco, le agarra el mentón y lo obliga a mirarlo a los ojos, haciéndolo reaccionar.



Adulto cae hacia atrás sorprendido; cuando se vuelve a ver al espejo ya no es el mismo, ve su reflejo adulto con una mirada distinta. Este es el fin del epílogo y, por ende, de la historia. De este modo, la acción de Niño sí se cumple.



Esquema gráfico de la estructura narrativa:



4.3.1.1. La estructura narrativa: inicio, medio y fin

La historia consiste en un viaje de autodescubrimiento. Adulto está deprimido y Niño se le aparece para hacerlo reaccionar y lograr que encuentre dentro suyo una motivación para vivir.

En cuanto a estructura, este dúo consiste en inicio, medio y fin. Y, además, en el inicio, se tiene un prólogo y en el fin, un epílogo. En el prólogo, Adulto camina deprimido hasta que ve a Niño en el reflejo de un espejo, evento que constituye el punto de ataque y el inicio de la acción dramática en la historia.



Los dos eventos que transforman el inicio en medio y el medio en fin, a los que nos referimos como puntos pivote, son la acción de atravesar el marco del espejo. En ambos casos, Adulto lleva a Niño. En el primer evento, Adulto lo trae a su espacio. En el segundo, lo devuelve al otro lado del espejo.



En el epílogo, se muestra el resultado del cumplimiento o no cumplimiento de la acción dramática. En esta rutina de baile, Niño logra cumplir su acción, que es despertar a Adulto. Por tanto, en el epílogo vemos que Adulto se ve a sí mismo en el espejo con una nueva mirada.



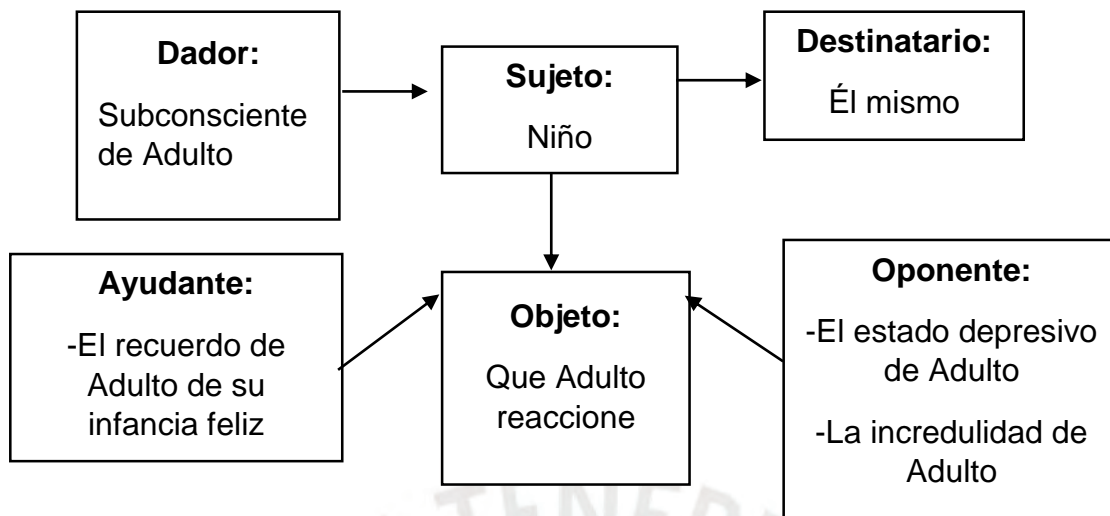
La secuencia finaliza de modo opuesto al que comenzó. En el inicio, Niño y Adulto ven al otro en su reflejo. En cambio, al final Adulto se ve como tal. La relación de los personajes se vuelve

más cercana a lo largo de la pieza. Primero, Adulto ve con desconfianza a Niño como un recuerdo del pasado, mientras que, en el final, se reconoce a sí mismo en su reflejo.

4.3.1.2. El modelo actancial, el personaje, la situación y la acción

En este dúo, es Niño quien lleva la acción dramática. Adulto está deprimido y vive en automático. El dador, en este caso, el subconsciente de Adulto, convoca al sujeto, Niño, el niño feliz que fue en el pasado, para hacerlo reaccionar; esta acción constituye el objeto del sujeto. El recuerdo de Adulto de su infancia feliz juega a su favor para lograr el objetivo de Niño, cumple el rol de ayudante del sujeto. Si fue feliz una vez, puede volver a serlo. Por otro lado, el estado depresivo de Adulto y su incredulidad, son oponentes a la acción de Niño. De este modo, el conflicto consiste en que Niño quiere despertar a Adulto, pero el estado emocional de este no se lo permite.

Se pueden identificar las categorías teatrales de personaje, situación y acción. El personaje del relato es Niño, quien se encuentra en la situación de reunirse con su versión madura Adulto, quien está deprimido. Así, la acción que guía el relato es lograr que Adulto reaccione y que encuentre un motivo para vivir. En el fin, Niño hace que Adulto vuelva a mirarse a sí mismo con nuevos ojos, de este modo, se comprueba que Niño cumplió su acción dramática.



4.3.1.3. La música y el relato

La pieza musical que Travis Wall utiliza en esta coreografía se llama *The Mirror* de Alexandre Desplat.

En el primer sistema el tiempo es libre. A partir del segundo sistema, la partitura indica que la canción tiene 72 pulsaciones por minuto. Esto indica que la pieza musical tiene una velocidad lenta. Por otro lado, es importante mencionar que la canción sigue la tonalidad sol menor, es decir, las notas se articulan en torno a esta nota central.

En primer lugar, analizo la armonía. En esta pieza, la armonía se ve representada en la partitura por los dos últimos pentagramas de cada sistema. En la clave de sol, la pieza se inicia con un tema en los compases 1 y 2, es un solo de piano que se repite al final de la canción. La secuencia de sonidos plantea un clima de intriga. Al final de cada compás, la nota lleva un calderón, lo que genera suspenso, ya que se sostiene la nota a voluntad del director. Luego del solo de piano, no se puede diferenciar una voz principal, pues se unen violines en *pianississimo* (intensidad

sonora muy débil) y violas, lo cual produce una sensación de extrañeza. De este modo, se forman acordes disonantes durante trece tiempos, lo cual se resuelve en el arpa que ingresa en sol menor. Los violines y violas generan tensión, pero esta es resuelta. Las disonancias sonoras están marcadas con un círculo azul en la partitura.

En el tema del piano de los compases 1 y 2, Adulto y Niño se ven por primera vez. La entrada de los violines y violas se corresponde con el asombro que sienten los personajes por su reflejo y la exactitud de la copia de sí mismos al realizar distintos movimientos. En la coreografía, las blancas con calderón, que representan el sonido de la viola, coinciden con la acción de los bailarines de alejarse del espejo y los silencios que les siguen a las blancas, con la acción de acercarse al espejo.

Compases 1-5:

(Violines)

Libre

ppp

(Piano - Solo)

p

(Viola)

p

En la clave de fa, en el compás 6 ingresa el arpa en *piano*, es decir, la intensidad del sonido del arpa es suave. De este modo, el acompañamiento se configura en sextillos hasta el compás 18 y constituye el ritmo base de la pieza. Esto quiere decir que se dan seis notas en un tiempo, por lo cual la velocidad de la armonía aumenta considerablemente, las notas son más rápidas y más cortas. Entonces, cuando ingresa el arpa, acontece un cambio evidente en el ritmo y en la

historia, los personajes hacen girar el espejo para tomar nuevas posiciones y una nueva actitud de apertura frente al otro.

Compases 6-7:

Al arpa, en el compás 8, se le une el chelo y el bajo marcando en negras en *staccato* las notas más bajas de la pieza. El *staccato* indica que la nota se acorta y que le sigue un silencio (Rodríguez, 2018). La pieza va bajando en una progresión armónica, disminuyendo la altura de las notas y volviéndose cada vez más tenebrosa, más oscura. Los bailarines usan el *staccato* para definir sus movimientos.

Compases 8-9:

Esta dinámica se da entre los compases 8 y 11 y se repite de igual manera de los compases 12 al 15.

Compases 14-15:

En cuanto a la melodía, en el compás 8 ingresa la viola. En los compases 8 y 9, la melodía es sincopada, esto quiere decir que el acento está en el tiempo débil, lo cual rompe la regularidad del ritmo que establece el arpa. El cambio de ritmo coincide con un cambio en la historia. Adulto acepta interactuar con Niño y empiezan a bailar. En el compás 10, el acento vuelve a estar en el tiempo fuerte, como es habitual. El protagonismo de la melodía ocurre entre los compases 8 y 11, cuando Adulto y Niño se relacionan bailando más libremente.

Compases 8-11:

The image shows a musical score for measures 8-11. It consists of two systems of staves. The top system is for Viola and Cello/Bass. The Viola part is in the upper staff, marked *mp*, and features a melodic line with a syncopated rhythm. The Cello/Bass part is in the lower staff, marked *mp*, and features a rhythmic pattern of sixteenth notes with a '6' above each measure, indicating a sextuplet. The bottom system is for Cello/Bass and Viola. The Cello/Bass part is in the lower staff, marked *mp*, and features a rhythmic pattern of sixteenth notes with a '6' above each measure, indicating a sextuplet. The Viola part is in the upper staff, marked *mp*, and features a melodic line with a syncopated rhythm. The score is in 4/4 time and B-flat major.

Luego, el sonido de la viola, pasa a formar parte de la armonía en redondas. En el compás 12, los violines reingresan en *metzo forte* o en intensidad sonora fuerte, con notas largas, lo cual genera una atmósfera emotiva. Esto marca el medio de la historia. Es el momento en el que Niño atraviesa el marco del espejo jalado por Adulto que constituye el primer punto pivote del relato. Los puntos pivote están señalados en la partitura con un círculo rojo.

18



En los compases 20 y 21, se repite la melodía de piano del comienzo. Este tema, al igual que al inicio, plantea un clima de intriga: Niño hace que Adulto lo mire a los ojos y desaparece repentinamente, lo cual genera que Adulto se vea a sí mismo con otra perspectiva.

Compases 20-21:

(Piano - Solo)

p

4.3.2. La puesta en escena del dúo del capítulo 8

4.3.2.1. Gestos y acciones físicas

La situación de esta pieza es que Adulto está deprimido y Niño se le aparece en su propio reflejo. La acción de Adulto es esperar que la vida pase, y la acción de Niño, despertar a Adulto para que su vida tenga un sentido otra vez. El dúo se inicia con Adulto caminado con una mirada triste, cuando de pronto, se ve a sí mismo de niño en un espejo:

1. Adulto y Niño realizan el gesto social de mirarse detenidamente para reconocer al otro.
2. Adulto y Niño realizan el gesto social de tocarse el pelo y la cara para reconocerse en el otro.
3. Adulto y Niño realizan la acción física cotidiana de juntar las manos. Esto lo realizan con el fin de reconocer al otro.
4. Adulto y Niño realizan el gesto emocional de retroceder, como reacción a encontrarse con la mano del otro. Se alejan con sorpresa y miedo.
5. Adulto y Niño realizan el gesto emocional de taparse la cara con las manos. Se trata de una reacción de incredulidad.

6. Adulto y Niño realizan la acción física transformada de juntar una mano y un pie, para probar si el otro puede realizar esos movimientos.
7. Adulto y Niño realizan el gesto emocional de retroceder, como reacción por tocar al otro. Se alejan con sorpresa y miedo.
8. Adulto y Niño realizan la acción física transformada de tocarse la cabeza, el mentón, el antebrazo y la mano para probar si el otro puede seguir una secuencia de movimientos compleja. Se quedan mirando su mano por temor a comprobar en el espejo que así fue.
9. Cuando levantan la cabeza, ambos realizan el gesto emocional de mirarse. Se trata de una mirada de reconocimiento en el otro.
10. Adulto y Niño realizan la acción física transformada de dar una vuelta y un cuarto de vuelta al marco del espejo. Niño busca interactuar con Adulto y Adulto acepta interactuar con Niño. Este cambio de posición, también simboliza un cambio de actitud frente al otro.
11. Al cambiar de posición, bailan libremente con los mismos movimientos.
12. Adulto realiza la acción física transformada de sacar a Niño del otro lado del marco para conocerlo. Niño, por su lado, realiza la acción física transformada de atravesar el espejo para interactuar con Adulto.
13. Niño realiza la acción física transformada de patear a Adulto para liberarse de él.

14. Adulto realiza la acción física transformada de caer al suelo, pues decide rendirse. Niño, por su lado, realiza la acción física transformada de sujetar la cabeza de Adulto cuidando su caída, sosteniéndolo. Narrativamente, esto podría interpretarse como apoyo y cuidado de Adulto por parte de Niño.
15. Niño realiza la acción física transformada de pisar a Adulto para convocar su ayuda.
16. Adulto realiza la acción física transformada de levantar el pie de Niño para ayudarlo a hacer una figura en equilibrio (una parada de mentón).
17. Adulto realiza la acción física transformada de cargar y llevar a Niño por el espacio, lo ayuda a volar. Niño realiza la acción física transformada de agarrarse de Adulto, se apoya en él para cruzar el espacio.
18. Adulto da un paso. Niño coge el mentón de Adulto y hace que lo mire a los ojos. Este es un gesto social.
19. Como reacción a esta mirada, los cuerpos de Adulto y Niño se contraen. Se trata de un gesto emocional.
20. Adulto realiza la acción física transformada de cargar y llevar a Niño cerca al espejo nuevamente, lo ayuda a volar por el espacio. Niño realiza la acción física transformada de colaborar con Adulto con el objetivo de jugar con él.

21. Niño realiza la acción física transformada de acomodar las manos de Adulto y subir su cabeza con la suya, buscando animarlo. Adulto no se mueve, se deja manipular por Niño.
22. Adulto realiza la acción física transformada de cargar a Niño a través del marco para devolverlo a su lado del espejo. Niño realiza la acción física transformada de colaborar con Adulto y cruzar el espejo, regresa a su lugar.
23. Niño realiza la acción física transformada de llevar su cuerpo hacia atrás con todo su peso haciendo que parte del cuerpo de Adulto cruce el marco. Esto, narrativamente, se puede interpretar como la intención de Niño de recordarle a Adulto que existe ese lado del espejo. Adulto realiza la acción física transformada de sujetar a Niño, busca sostenerlo y prestar su apoyo a Niño.
24. Adulto realiza la acción física cotidiana de caer de rodillas, se deja vencer. Niño, en cambio, realiza el gesto social de jalarle la corbata, agarrarle el mentón y mirarlo firmemente con el objetivo de despertarlo y hacer que reaccione.
25. Adulto realiza el gesto emocional de caer hacia atrás alejándose, se asusta.
26. Adulto realiza el gesto emocional de arrastrarse por el suelo, buscando alejarse del espejo.

27. Adulto realiza el gesto emocional de ponerse de pie, asumiendo que tiene que enfrentar la vida.

28. Adulto realiza el gesto emocional de sobarse la cara, dándose fuerzas.

29. Adulto realiza el gesto emocional de verse reflejado en el espejo como adulto, se observa con una perspectiva distinta.

Entonces, Adulto y Niño al inicio del dúo se miran detenidamente, se tocan el pelo y la cara, juntan las manos, retroceden, se tapan la cara, juntan una mano y un pie, vuelven a retroceder, se tocan la cabeza, el mentón, el antebrazo y la mano, se miran nuevamente a los ojos y dan una vuelta y cuarto al espejo. Luego, Adulto saca a Niño del espejo, cae, levanta el pie de Niño, carga a Niño por el espacio, se deja manipular físicamente por Niño y carga a Niño a través del marco. Finalmente, sostiene a Niño, cae de rodillas, cae hacia atrás, se arrastra, se para, se soba la cara y se ve reflejado como adulto en el espejo.

Asimismo, Niño atraviesa el marco, pateo a Adulto, le sostiene la cabeza, lo pisa, se agarra de Adulto, le coge el mentón, colabora con Adulto y cruza el marco. En el fin, lleva su cuerpo hacia atrás, jala el chaleco de Adulto, le agarra el mentón y lo mira firmemente.

De lo anterior, se observa que hay más acciones físicas transformadas (22) que cotidianas (3). En este dúo predominan las acciones físicas transformadas, que se encuentran estilizadas. Además, hay momentos en los que los bailarines solo danzan y no realizan acciones.

Asimismo, debo destacar que todos los gestos identificados son emocionales y sociales. Se podría señalar que esto es debido a que la danza trata una historia dramática. Existen más gestos emocionales (15) que sociales (6). Respecto a los gestos sociales (6), se dan en el

reconocimiento inicial por parte de ambos personajes y en las acciones de Niño dirigidas a lograr que Adulto lo mire. Los gestos emocionales (15) están conformados por 10 gestos de Adulto, que está emocionalmente afectado por la aparición de Niño, y 5 gestos de Niño, de los cuales 4 son en copia a Adulto en el inicio de la historia. En general, destacan los gestos emocionales de Adulto.

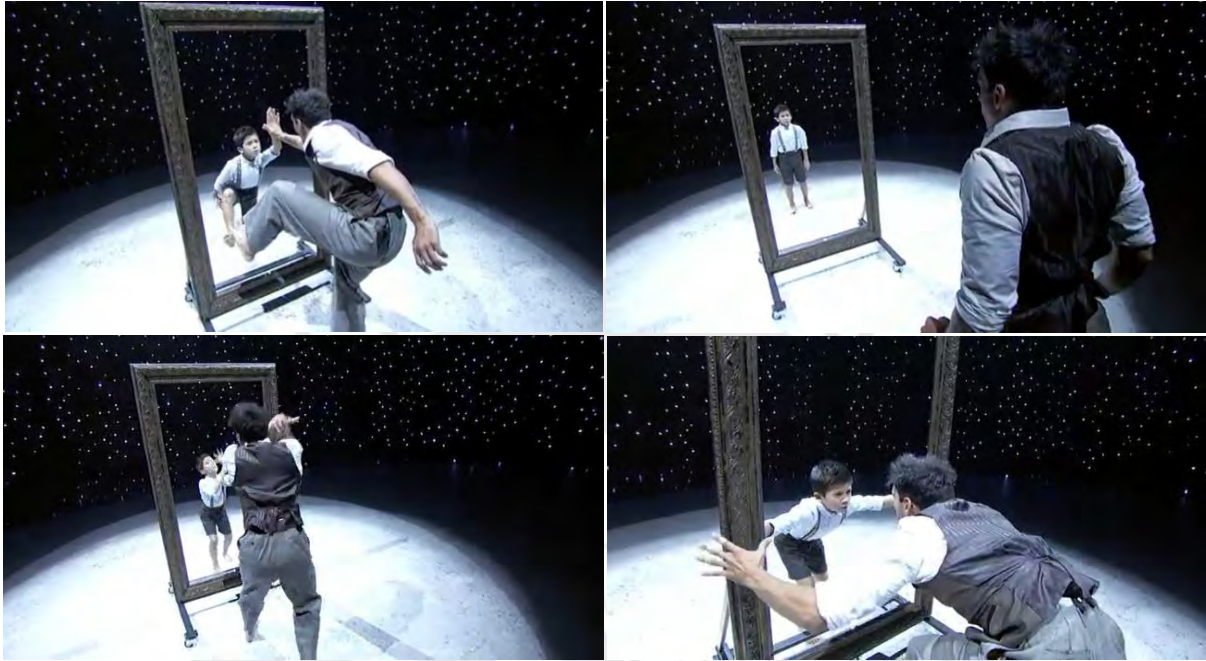
La coreografía es de mucho contacto físico y de miradas. Sin embargo, he identificado solo una mirada como un gesto emocional. Esta se da en el inicio cuando Adulto y Niño levantan la cabeza y se reconocen en el otro, después de hacer una serie de movimientos probándose entre sí. Sucede, pues, que esta mirada no solo tiene un objetivo, sino que posee una carga emocional que trae consigo un descubrimiento.

4.3.2.1.1. Proxémica: las relaciones espaciales de los personajes

Los personajes comienzan frente a frente, a una distancia media y separados por el espejo.



En el inicio, los personajes se acercan intentando reconocerse y a su vez, se alejan con sorpresa como consecuencia de descubrirse a sí mismos en el otro. En esta primera parte los movimientos que realizan los bailarines son iguales lo cual genera en el espectador la sensación de estar viendo ambos lados de un espejo.



Después de esta etapa de reconocimiento, en la que Adulto se convence de que es él mismo a quien ve en el reflejo y acepta interactuar con su versión más joven, Adulto decide sacar a Niño de su lado del espejo y traerlo al suyo. Esta acción le otorga a Adulto cierto poder sobre Niño. Además, podemos observar que una vez que Niño cruza el espejo, los cuerpos de los bailarines están siempre en contacto y en cercanía.



En el medio de la historia, Niño patea a Adulto para liberarse de él, sostiene a Adulto para que no se golpee al caer y luego lo pisa. Estas acciones le otorgan a Niño autoridad sobre Adulto.



Sin embargo, Adulto ayuda a Niño a hacer una inversión y lo lleva por el espacio lejos del espejo, con lo que recupera su autoridad.



Asimismo, Niño obliga a Adulto a mirarlo a los ojos y demuestra así que tiene influencia sobre Adulto. No obstante, la mirada de Adulto provoca que los cuerpos de Niño y Adulto se contraigan. Esto hace que Adulto decida llevar a Niño por el espacio más cerca al espejo.



Adulto deja a Niño en el suelo y hace una pausa, Niño lo anima a seguir. La vulnerabilidad de Adulto le da autoridad a Niño.



Luego, Adulto devuelve a Niño a su lado del espejo. Niño desde su lado, hace reaccionar a Adulto para que tome medidas en su vida. El dúo termina de modo similar al inicio, Adulto se mira en el espejo, pero ya no ve a Niño.



4.3.2.2. Elementos estéticos: vestuario, iluminación y utilería

4.3.2.2.1. El vestuario y la identidad de los personajes

A primera vista vemos a un niño y un adulto, peinados iguales y vestidos de modo similar. No obstante, el contraste entre ellos es evidente, por la edad y por el cuidado de su aspecto.

Niño lleva una camisa celeste remangada hasta los codos, pantalones cortos color gris oscuro y unos tirantes de cuadritos de tonos café. Tiene un aspecto prolijo. Lleva la camisa abotonada y dentro del pantalón. Además, su ropa está limpia y sin arrugas. Asimismo, se encuentra descalzo. Por otro lado, no lleva un maquillaje notorio. Está peinado con el pelo hacia arriba, en cresta. De su vestuario, destaca el color celeste de la camisa. El celeste está relacionado con la pureza y la calma (Heller, 2004, p. 33). Este color simboliza los atributos de Niño.



Por su parte, Adulto lleva puesta una camisa blanca remangada hasta los codos, un pantalón ancho color gris claro, una corbata de cuadros de tonos cafés y un chaleco marrón a rayas que se ajusta por detrás. En contraposición con el personaje de Niño, Adulto tiene un aspecto muy descuidado. Su atuendo es formal, por lo que se deduce que podría ser su ropa de trabajo. Tiene el primer botón de la camisa desabrochado, la corbata desajustada y una punta de la camisa fuera del pantalón. Además, la ropa le queda un poco suelta y está arrugada. También se encuentra descalzo. Por otro lado, no lleva un maquillaje notorio. Al igual que Niño, está peinado con el pelo hacia arriba, en cresta. En su vestuario predominan los colores marrón y gris. El color marrón se asocia con la sobriedad y la medida (Heller, 2004, p. 253), mientras

que el gris es el color de la energía consumida y de la confusión (Castillo, 2009, p. 205). Por otro lado, para Heller, el marrón y el gris son los colores de la pobreza. La vestimenta gris, como la marrón, está hecha de tela sin teñir. Algunas órdenes utilizan hábitos de estos colores como símbolo de humildad (2004, p. 280). Entonces, estos colores representan a un adulto mesurado y contenido, que se encuentra en una mala situación económica y viviendo sin causa y sin saber adónde dirigirse.

Debido al peinado, vestuario y maquillaje de los personajes, la acción podría ubicarse en la actualidad.



4.3.2.2.2. La iluminación como elemento para crear atmósferas

En el inicio, vemos una luz blanca cenital que ilumina el centro del escenario, donde se desarrolla la mayor parte de la acción. Esta disposición de la luz delimita un círculo en el suelo, dejando el resto del espacio en sombras. Se trata de un momento íntimo y personal. Adulto y Niño se encuentran en un espacio casi vacío. En la narrativa, este espacio no realista podría ser el lugar de la inconsciencia, donde Adulto se encuentra con su “yo” del pasado.

Asimismo, en el fondo negro, hay pequeñas luces blancas en toda su extensión. Estas remiten a un cielo nocturno estrellado. Además, al igual que en el dúo anterior, el suelo del escenario tiene un contorno semicircular al lado opuesto del proscenio de color gris, por lo que, cuando las luces se reflejan en él, se genera la sensación de que la danza se desarrolla en una luna. Asimismo, se utilizan gobos- plantillas gráficas con formas- que generan una textura en el suelo.



Existen dos cambios importantes en la iluminación. En primer lugar, cuando los bailarines dan vuelta al espejo y Adulto decide interactuar con Niño, en el fondo negro se encienden luces blancas al nivel del suelo. También se encienden luces amarillas cenitales que pintan el piso y le dan mayor calidez a la escena, primero, en los contornos del escenario que estaban en oscuridad y luego, cuando Adulto saca a Niño del espejo, las luces amarillas pintan todo el escenario.





En segundo lugar, cuando Adulto devuelve a Niño al otro lado del marco, las luces vuelven a su diseño inicial mientras Niño va atravesando la estructura.



Además de iluminar la acción, las luces frías se relacionan con el estado emocional de Adulto, quien está deprimido, y las luces amarillas, aluden a la nueva perspectiva optimista que trae Niño a la vida de Adulto.

4.3.2.2.3. Utilería: objetos que importan

En este dúo se utiliza un marco de espejo de cuerpo entero, de aproximadamente 2 metros de alto por 1 metro de ancho. Es de color dorado mate y tiene un tallado de enredaderas. Además, tiene cuatro ruedas. Los bailarines se relacionan por medio de este marco. Es la puerta que separa dos lados del escenario y que, a la vez, los une porque se puede atravesar. Asimismo, se establece la convención de que este objeto es un espejo y, por ende, que Niño es reflejo de Adulto. Sin embargo, al final del dúo le colocan un espejo real. Este objeto es parte integral de la pieza y del relato. No se puede prescindir de él, puesto que la coreografía tendría un significado totalmente distinto.



4.3.2.3. Lenguaje audiovisual: planos, ángulos y movimientos de cámara

Especialmente en el inicio y el final, este dúo emplea planos cerrados que nos permiten ver las expresiones faciales de los bailarines.

El dúo se inicia con un plano busto de Adulto, evidentemente triste, la cámara sigue el desplazamiento de Adulto, de modo que el televidente descubre junto con Adulto la presencia de Niño. Este plano se mantiene en el momento en que Niño aparece en el encuadre y el primer contacto entre ambos personajes. Es posible observar la mirada de asombro e incertidumbre de Niño, quien es reflejo de Adulto. Durante su interacción, Niño y Adulto se alejan y acercan al espejo, entonces se alterna el plano conjunto y el plano medio, el cual también nos permite ver las reacciones de Adulto y Niño ante el encuentro con el otro.

En esta parte predomina el ángulo picado, que tiene una razón funcional: que el encuadre abarque el cuerpo de Adulto, a quien vemos de espaldas, y a Niño, quien tiene menor estatura.

Luego de esta etapa de reconocimiento, Adulto acepta interactuar con Niño y los bailarines empiezan a accionar con todo su cuerpo, por lo que prima el plano conjunto. También nos encontramos con dos planos generales una vez que Niño cruza el marco hacia el lado de Adulto: cuando Adulto lleva a Niño por el espacio alejándolo del espejo y luego, cuando lo acerca a este. El plano general nos permite ver el movimiento en relación al espacio: a Niño atravesando el escenario cargado por Adulto, lo cual genera la sensación de que volara.

En el medio de la historia, también se tiene un plano medio en el momento en que Niño sube la cabeza de Adulto con la suya. Esta acción tiene el objetivo de darle ánimos a Adulto y es importante para los personajes, pues en seguida, Adulto devuelve a Niño a su lado del espejo.

En el fin, nuevamente se utiliza un plano busto, cuando Niño trae hacia sí a Adulto y le agarra de la corbata y el mentón para que lo mire a los ojos. Es un momento clave de la historia y el fin de la acción dramática del relato. Posteriormente, la cámara, al igual que en el inicio, solo enfoca a Adulto que se tira hacia atrás alejándose asustado ante la mirada de Niño y deja fuera de cuadro el espejo. Esto se enmarca en un ángulo picado, el cual refuerza su caída. Adulto se pone de pie y se vuelve a mirar al espejo. Finalmente, tenemos un plano medio que encuadra

el reflejo de Adulto en un espejo real, en el que podemos ver una mirada distinta. En este segmento, la cámara sigue los movimientos de Adulto, lo cual es un recurso audiovisual para ocultar ante el telespectador el ingreso del espejo real y causar sorpresa.

Por otro lado, en la mayor parte de la pieza, se utiliza un ángulo medio frontal, que coincide con la visión de un espectador idealmente ubicado en la platea.

Sobre los movimientos, la cámara generalmente acompaña el movimiento de los bailarines o describe la acción. Durante las primeras interacciones y al final, la cámara se acerca y se aleja siguiendo los movimientos de Adulto que reacciona a la aproximación física con Niño. En el medio, la cámara sigue los desplazamientos de ambos bailarines por el espacio, con excepción del travelling circular hacia la derecha, que ocurre en el momento en que los bailarines empiezan a girar el marco del espejo y que refuerza el cambio de perspectiva de Adulto. La cámara sigue alrededor de ellos una vuelta y cuarto muy lentamente hasta detenerse detrás de Adulto, por lo que, vemos a Niño cruzar el espejo desde su lado.

Asimismo, es evidente que en el programa se utiliza grúa y cabeza caliente, que son mecanismos que permiten realizar movimientos espectaculares. Se trata de combinaciones indeterminadas entre travelling y panorámica. Según Castillo, es un movimiento con un carácter meramente descriptivo o estético (2009, p. 566), por lo cual, no me detengo en la justificación de cada movimiento.

En general, se observa que priman las tomas largas y que no hay muchos cortes, lo que da continuidad a la acción. Los cortes son utilizados para cambiar de plano o reubicar la cámara en un ángulo frontal al escenario.

Capítulo 5: Presentación de hallazgos y resultados

5.1. La creación escénica en un programa de TV: la negociación de forma y contenido de las obras de Travis Wall en relación al formato del show *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016)

So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016) es un programa de TV de señal abierta. Por esta razón, está diseñado para atraer a millones de espectadores: se busca la espectacularidad en la dirección de arte, el manejo de la cámara y las presentaciones de baile; diversas celebridades participan del programa como jurado y mentores de los bailarines; y, además, el show está regido por una narrativa muy poderosa que involucra a todos los espectadores, que es la promesa de la transformación personal. Ello significa que cualquier persona puede superar los obstáculos del programa y alcanzar sus sueños. Por esta razón, se muestran videos con errores de los ensayos antes de cada presentación, entrevistas a los bailarines y parte de su historia, de modo que el público participa del proceso de los bailarines en la competencia televisiva semana a semana. El show nos hace conocer a los concursantes, su historia de vida y su esfuerzo para alcanzar sus metas, por lo que, como espectadores, nos comprometemos emocionalmente con ellos, nos alegramos cuando pasan a la siguiente etapa y nos entristecemos cuando son eliminados. Asimismo, *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016) le otorga al público el poder de ayudar a los bailarines a hacer sus sueños realidad por medio de su voto. Así pues, respecto a los dúos de Travis Wall de los capítulos 8, 9 y 10, la respuesta de los espectadores fue positiva, el público votó por los bailarines de estos dúos, de modo que todos los participantes de estas piezas quedaron entre los cuatro mejores de la competencia: J.T Church ganó el segundo lugar, Tate McRae el tercer lugar y Emma Hellenkamp el cuarto lugar. *So You Think You Can Dance: The Next Generation*

(2016) y en particular, los dúos de Travis Wall, acercan la danza al público televidente que quizás no tiene acceso o interés en una obra de danza convencional.

De igual manera, el objetivo principal de *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016), de atraer a la mayor cantidad de público, interviene en el contenido de las coreografías, su duración y calidad. Como *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016) es una competencia de danza, los coreógrafos deben prestar atención a los aspectos técnicos del estilo de la danza del dúo y garantizar una danza bien ejecutada, ya que los bailarines no son especialistas en todos los estilos de baile. Por esta razón, J.T en el video previo a su presentación en el capítulo 8, señala que una de sus dificultades es hacer puntas con los dedos de sus pies y en el video previo al baile en el capítulo 10, J.T menciona la dificultad técnica de hacer cargadas en la coreografía. El formato del show también determina la duración de las coreografías, todas ellas duran aproximadamente 1 minuto y 45 segundos. De esta manera, Travis Wall, más allá de sus intereses artísticos, a través del lenguaje de la danza contemporánea busca crear piezas que le guste al jurado y al público para seguir avanzando en la competición.

Por un lado, las piezas de Travis Wall tienen una recepción especial por parte del jurado, el cual destaca en los tres dúos el storytelling³⁶ de la coreografía, las decisiones artísticas de Travis Wall y la habilidad de los bailarines de actuar y conectar emocionalmente con su compañero mientras bailan.

Para Kartun (1999) contar una historia es la fórmula del éxito en la industria del entretenimiento, pues asegura un público que busca recrearse sin tener que esforzarse en interpretar lo que ve. El autor propone el término *cuentito* para referirse al orden formal de una narrativa simple, a una historia lineal presentada generalmente de un modo realista. Según

³⁶ Storytelling es el arte de contar una historia.

Kartun, esto es lo que el teatro tuvo por muchos años y lo que el cine y la TV tomaron del teatro. Además, señala que, actualmente, debido a la fuerte competencia que suponen las pantallas, el teatro explora el camino de la mixtura y lo poético (p. 96-101). Como el cine y la TV, Travis Wall toma el cuentito o una forma de narrar del teatro y organiza todos los elementos de la escena en servicio de una historia. De este modo, la característica principal que diferencia a Travis Wall de otros coreógrafos es que sus piezas de baile comunican historias con narrativas lineales que se pueden encontrar en la vida real y que, a su vez, constituyen un discurso personal y modo particular de ver el mundo. Cabe destacar que sus piezas de danza son igual de espectaculares a nivel visual que los demás dúos de la competencia, pero además de impresionar al público, lo conmueven.

Así pues, en el trabajo de Travis Wall se puede observar que, si bien busca la aceptación del público y el jurado porque está en una competencia, como artista tiene algo importante que decir. Las obras de Travis Wall son más que una experiencia estética, pues tienen un contenido dramático. Travis Wall presenta situaciones cotidianas con las cuales el público se puede identificar y conmover. En el vídeo previo a la danza del capítulo 9, Travis Wall señala que después de ver su pieza “el público sentirá su corazón fuera del pecho” (Fuller y Lythgoe, 2016). De cualquier modo, en los tres dúos trata temas comunes a todos los seres humanos: la depresión, la relación madre e hija y el amor. No obstante, la forma de abordar estos temas es darles particularidad a los personajes y a lo que hacen a través del planteamiento de una historia. El dúo del capítulo 9 no tiene un final feliz, puesto que Hija saca a Madre definitivamente de su vida. Sin embargo, los otros dos dúos tienen un desenlace esperanzador: en el capítulo 8, Adulto cambia su perspectiva de la vida y en el capítulo 10, Niño y Niña se corresponden en el amor. En este sentido, Travis Wall comunica que es posible vencer la depresión si uno busca dentro suyo lo que te hacía feliz, que las heridas emocionales causadas por los padres no siempre se pueden perdonar y que el amor puro e inocente puede cambiar el

mundo. Esto último lo señala Travis Wall en el video previo a la presentación del dúo del capítulo 10, pues comenta que “cuando abrazas el amor y la belleza en tu vida, el mundo puede ser un lugar colorido” (Fuller y Lythgoe, 2016).

5.1.1. El trabajo de Travis Wall como coreógrafo

Este estudio podría calificarse de ser demasiado subjetivo debido a la información que comparten los videos previos a las coreografías sobre la historia que se verá a continuación. De esta manera, el análisis está condicionado a este antecedente. Y, sin embargo, al asistir a una obra de teatro o danza convencional generalmente el espectador cuenta con un programa de mano con el argumento de la obra.

El rol del coreógrafo no solo es definir una secuencia de pasos, sino concebir y materializar, un acontecimiento en escena (Humphrey, 1965, p.34). El contenido expresivo de una pieza depende de los conceptos e ideas definidas previamente por el coreógrafo, de modo que detrás de los movimientos haya una búsqueda de sentido.

En los videos se puede observar que Travis Wall dirige a sus bailarines a partir de la historia que quiere comunicar, como cuando le indica a J.T que debe lograr despertar a Robert y como cuando le pide a Emma que cuando baile tenga presente cómo se sentía con el niño que le gustaba, utilizando sus recuerdos. Esta es una forma de crear bastante cercana a la de un director de teatro, pero con pautas de movimiento más exactas.

A través de este estudio, he podido comprobar que Travis Wall construye piezas de danza con contenido dramático trabajando con personajes, acciones y un conflicto. Entonces, el desarrollo de la coreografía es el desarrollo y cumplimiento de la acción que mueve la pieza. De esta

manera, los tres dúos elegidos se acercan al drama teatral en dos aspectos: en el nivel narrativo y en el nivel orgánico.

5.2. El nivel narrativo de los dúos de Travis Wall

Dentro de la gran narrativa de transformación personal que rige el programa *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)*, se inscriben narrativas aisladas que constituyen las diversas piezas de los coreógrafos. La mayoría de ellas desarrolla un tema o una emoción.

Por su parte, las piezas de Travis Wall cumplen con características del género teatral que exceden la definición de danza narrativa como “aquella cuya estructura está formada por una consecución de movimientos o frases que exponen una idea o historia” (Pérez y Vera, 2009, p. 66). En el trabajo de Travis Wall encontramos las categorías teatrales de acción, situación y personaje, que configuran el nivel narrativo de un relato, el cual se desarrolla en una estructura de inicio, medio y fin, de la que hablaré más adelante. En primer lugar, debemos señalar que Travis Wall retrata acciones de la vida cotidiana en sus dúos, lo que hemos estudiado bajo el nombre de acción dramática. Estas acciones son: en el dúo del capítulo 10, conquistar a un ser amado; en el capítulo 9, recuperar a un familiar; y en el capítulo 8, despertarse a sí mismo. Recordemos que para Aristóteles (1999) la acción que imita la tragedia es “no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida” (p. 26). Cabe destacar que la realidad no se plasma en el escenario, sino que sirve de inspiración para el coreógrafo. En los tres dúos las circunstancias espacio temporales son ambiguas, no se sabe el lugar ni el tiempo exacto de la historia. Además, la escena en escala de grises y ver a una versión más joven de uno mismo en un espejo son condiciones imaginarias. Sin embargo, las categorías de acción, situación y personaje son siempre claras.

Asimismo, la esencia de las creaciones de Travis Wall, como en el teatro, son los conflictos humanos. Esto es el resultado de dos voluntades enfrentadas (Palant, 1968, p. 27). Entonces, los dúos de Travis Wall presentan personajes cotidianos en una situación específica. De este modo, tenemos a dos niños que se gustan, a una madre y una hija distanciadas y a un adulto deprimido que se ve a sí mismo cuando era niño. Cada uno con un objetivo o acción que se opone a la acción del otro personaje permitiendo que se desarrolle una historia dramática. En el primer dúo, Niño quiere conquistar a Niña, pero Niña tiene miedo de abrir su corazón. En el segundo, Madre quiere recuperar a Hija, pero Hija no puede perdonarla. En el tercero, Niño busca despertar a Adulto, pero el estado emocional de Adulto se lo impide. Además del conflicto principal de las piezas de danza, los personajes de los dúos son complejos y tienen conflictos subjetivos. El modelo actancial nos permite analizar el programa narrativo del sujeto que lleva la acción, pero también conocer los conflictos y la psicología de los personajes al señalar los ayudantes y oponentes del sujeto. En los dúos de los capítulos 9 y 10, son los personajes que no llevan la acción, los que tienen conflictos consigo mismos. Hija quiere amar a Madre y ser amada por Madre, pero no puede perdonarla. Por su lado, Niña quiere corresponder a Niño, pero tiene miedo. En este sentido, las piezas de Travis Wall presentan personajes que se distinguen por su individualidad y por una profundidad psicológica y emotiva que hacen que la danza se asemeje al teatro. Se trata de personajes particulares, con un mundo interior y emocionalidad propia, que actúan en consecuencia de los mismos.

5.2.1. La música como elemento de la narrativa

La música es un elemento característico de *So You Think You Can Dance: The Next Generation* (2016), pues en todas las coreografías del show se utiliza música. La mayoría de coreógrafos

en este programa desarrolla un tema o emoción en sus piezas coreográficas tomando como base las atmósferas emotivas que genera la música.

En el trabajo de Travis Wall, la narrativa de los tres dúos estudiados tiene una estructura aristotélica que está en sincronía con el esqueleto musical. Travis Wall no traduce la música en danza, pero sí hace que sus estructuras coincidan. Sus piezas representan una acción completa y total, es decir, tienen principio, medio y fin (Aristóteles, 1999, p. 26- 27), pero también lo que sucede en escena dialoga con la estructura musical de la canción elegida por el coreógrafo. Sucede pues que existen cambios en la pieza musical que coinciden con los puntos pivote de la historia, con excepción del dúo del capítulo 9. Asimismo, en todos los dúos los clímax de las piezas musicales se corresponden con los clímax de las coreografías. Además, la música a través de atmósferas de tensión y distensión ayuda a contar la historia. Por otro lado, la letra de la canción del dúo del capítulo 9 completa la ficción del relato.

En el dúo del capítulo 10, los dos puntos pivote coinciden con los dos cambios de ritmo de la pieza musical. Primero se da una aceleración y luego una desaceleración. Si observamos estos cambios de ritmo, la pieza musical se divide en tres partes casi iguales que se corresponden con el inicio, medio y fin del relato. En el clímax de la pieza musical se observa una subida de tonalidad, la cual coincide con el clímax de la coreografía. En este momento el fondo adquiere color y se transforma en un sol radiante. Por lo tanto, en este dúo hay una correlación directa entre música y danza en cuanto a estructura narrativa.

En el dúo del capítulo 9, los cambios de ritmo de la partitura dividen la pieza en tres secciones que no coinciden con los puntos pivote de la historia. En la coreografía, estos cambios de ritmo se corresponden con la intención de las mujeres de ser escuchadas por la otra, cuando Hija direcciona el mentón de Madre y hace que la mire y cuando Madre detiene a Hija agarrando sus brazos.

En el coro de la canción, en la armonía, se utiliza un acorde que está fuera de la tonalidad de la pieza. Este nuevo acorde que no sigue la escala de la canción, le otorga intensidad e importancia a este momento. Es el clímax de la pieza musical y de la historia, cuando Hija le reclama a Madre su abandono. Entonces, en este dúo no hay una correlación de la música con los puntos pivote de la historia, pero sí con el clímax.

Por otro lado, para esta coreografía Travis Wall decidió emplear una canción popular. Ello sitúa la situación escénica que se presencia en un plano cotidiano, puesto que el espectador puede reconocer la canción y tener imágenes propias respecto a esta. La letra de la canción establece que alguien ha perdido a una mujer, como vemos a dos mujeres en el escenario se puede interpretar que Madre e Hija se han perdido mutuamente. Cabe destacar la segunda estrofa en la cual se menciona que la mujer descrita es usada por un hombre que no puede amar. Esta información podría completar el universo ficcional del dúo si tomamos al hombre como la causa del abandono de Madre a Hija.

En el capítulo 8, los puntos pivote se corresponden con cambios en la melodía. En el inicio de la canción, luego de la melodía del piano, se forman acordes disonantes de violines y violas durante 13 tiempos, lo cual genera una atmósfera de extrañeza. Esta parte coincide con el asombro de los personajes por su reflejo y la exactitud de la copia de sí mismos al realizar distintos movimientos.

En el compás 12, los violines reingresan en intensidad sonora fuerte y con notas largas, lo cual genera una atmósfera emotiva. Este cambio coincide con el primer punto pivote del relato. Es el momento en que Niño atraviesa el marco del espejo jalado por Adulto.

Asimismo, en los compases 17 y 18 se utilizan notas que no pertenecen a la tonalidad de la canción, lo cual genera una tensión que termina por resolverse en el acorde del compás 19, el cual a su vez constituye el segundo punto pivote de la historia. En este compás, el sonido refiere

a una conclusión pues es una nota alta seguida de silencios. En la coreografía, Niño le da ánimos a Adulto y Adulto devuelve a Niño a su lado del espejo.

5.3. El nivel orgánico de los dúos de Travis Wall

La danza es un lenguaje poético y metafórico, un acto artístico de transformación de lo real (Xavier, 2010, p. 100). La danza tiene la capacidad de ser un fin en sí misma o un medio. Esto quiere decir que muchas veces una obra de danza tiene como objetivo mostrar la destreza de sus bailarines, pero en el caso de Travis Wall la danza es el medio para contar una historia. De aquí que, por ejemplo, en el dúo del episodio 9, Travis Wall designe ocho tiempos de música a que el personaje Hija gesticule un reclamo a Madre.

En este caso, los movimientos no son solo una decisión estética, sino que los bailarines hacen uso de sus cuerpos ejecutando pasos de danza, acciones y expresiones con un sentido. Así pues, si se eliminara alguna de las acciones o partes bailadas cambiaría forzosamente la historia.

Específicamente, las historias de los dúos se configuran a partir de las acciones dramáticas y físicas de los personajes. Travis Wall se inspira en la realidad para crear los conflictos de las historias e incluye acciones de la vida diaria como parte importante de sus coreografías, en algunos casos las acciones son muy similares a la vida real, y en otros, el movimiento ha sido transformado. Las acciones físicas siempre están dirigidas hacia el otro personaje, por lo que se genera una dinámica de acción-reacción.

Se ha observado que todas las acciones físicas de los bailarines derivan de sus acciones dramáticas, es decir, de lo que el personaje quiere conseguir en el relato.

Asimismo, Travis Wall da un lugar importante a lo cotidiano y a la transformación de lo cotidiano en sus piezas. A excepción del dúo del capítulo 8, que tiene más acciones físicas transformadas que acciones físicas cotidianas, las coreografías cuentan con cantidades casi equitativas. Además, en todos los dúos, existen algunos momentos bailados; estos reproducen procesos, emociones o estados que las acciones no pueden representar. Por ejemplo, en el dúo del capítulo 10, las partes bailadas por Niño y Niña simbolizan el estado que genera el enamoramiento. En el dúo del capítulo 9, en estas secciones Madre e Hija bailan escapando de la otra y expresando confusión, en el caso de Madre por no saber cómo tratar a Hija y en el caso de Hija por sentir amor y odio a la vez hacia Madre. En el capítulo 8, los segmentos bailados representan una actitud de apertura de Adulto hacia Niño y viceversa, así como también, simbolizan la expresión de la tristeza interior de Adulto.

Respecto a los gestos, todos los gestos empleados en los tres dúos han sido identificados como sociales y emocionales. Esto es debido a que la danza trata una historia dramática. Y es que los gestos sociales y emocionales son más comunes en la interacción social de la vida cotidiana, que los gestos rituales y funcionales, que demandan un contexto particular. De cualquier modo, los gestos emocionales y sociales son significativos en estas piezas, puesto que, junto con la mirada, expresan las emociones de los personajes.

Por otro lado, la distancia entre los personajes y sus posiciones nos dan información sobre la relación entre ellos y en algunos casos construyen imágenes simbólicas que complementan la historia. Asimismo, las coreografías son de mucho contacto y la conexión de la mirada entre los bailarines está presente en todo momento.

En el dúo del capítulo 10, se observan dos imágenes simbólicas. La primera muestra el vínculo de amistad y confianza entre los personajes, quienes hacen una figura de equilibrio en el centro del escenario. En la segunda, los personajes unidos por la rosa expanden sus cuerpos en

direcciones opuestas. Esta imagen muestra a dos personas unidas por un sentimiento compartido, el cual se extiende al resto del mundo. El dúo termina de modo similar al inicio, pero con una relación más cercana, pues los dedos de los niños están entrelazados.

En el dúo del capítulo 9, en el inicio, las bailarinas entran en contacto y rompen el contacto continuamente. De este modo, se expone la desconfianza y la relación inconstante que mantienen Madre e Hija. Luego, cuando la caída de Madre amplía la distancia entre ellas, Hija decide reclamarle su abandono. La separación física de Madre es un detonante para Hija. Entonces, se genera la siguiente dinámica: Madre se acerca buscando tocar a Hija e Hija la aparta. Además, en las posiciones que toma el cuerpo de Madre, Madre se encuentra en un nivel más bajo que Hija. Y es que Hija deja en claro que Madre está en falta por abandonarla. Luego, Madre e Hija componen una imagen simbólica. Se trata de una figura de equilibrio, en la cual las bailarinas se sostienen por un solo punto de contacto. En seguida, caen en direcciones opuestas. Esto representa que su relación está quebrada. Cabe destacar el momento en el que Hija carga a Madre como un bebé, para luego soltarla y rechazarla. Esta imagen muestra una relación de madre-hija invertida. El dúo termina de modo opuesto al inicio, las bailarinas están lejos y no se miran.

En el dúo del capítulo 8 no hay imágenes simbólicas. Los bailarines se alejan y acercan del espejo con interés y miedo, pero una vez que Niño cruza el espejo, los cuerpos de los bailarines están siempre en contacto y en cercanía. En este dúo se destaca el constante traslado de autoridad entre los personajes. Finalmente, el conflicto se resuelve gracias a Niño, quien desde su lado del espejo ejerce influencia o poder sobre Adulto y lo hace reaccionar para que tome medidas en su vida. El dúo termina de modo similar al inicio, Adulto se mira en el espejo, pero ya no ve a Niño.

En los dúos de los capítulos 10 y 9, las imágenes simbólicas son figuras en equilibrio que atraen el ojo del espectador. Asimismo, en todos los dúos hay un constante traslado de autoridad. En cuanto a los desplazamientos, cabe destacar que los dúos tienen un final similar al comienzo, espacialmente, los personajes vuelven a las posiciones iniciales; sin embargo, estos han sufrido una transformación.

5.3.1. El diseño de arte como elemento integral de la historia: vestuario, iluminación, escenografía y utilería

El fin último de las coreografías de Travis Wall es contar una historia. El diseño de arte es parte integral de las historias, es tan importante como el movimiento para crear el universo ficcional de los dúos y para generar una sensación de identificación en el público. De este modo, el público se ve reflejado en escena en cuanto a los conflictos de los personajes, pero también reconoce elementos de su entorno en el diseño de arte.

Todos los elementos estéticos están dirigidos a construir el relato. Estos elementos otorgan una identidad a los personajes y particularidad a la situación en la que se encuentran, además de generar atmósferas que construyen parte de la narrativa. Esto queda muy claro en el dúo del capítulo 10, en el cual se establece un mundo en escala de grises y encontrar una rosa de otro color es el detonante de la acción dramática.

Es interesante encontrar que solo el dúo del capítulo 10 cuenta con escenografía. En el escenario se observa una maceta con un rosal que contiene una rosa fucsia, el objeto que es el centro de la pieza. En el caso del videowall, en primera instancia, se usa como decorado, pero durante la coreografía este se transforma con la acción de los personajes y se convierte en un elemento clave del relato. Primero, se muestra una imagen estática de tonos grises de una luna

oculta en un cielo nublado. Como efecto del baile de Niño y Niña, esta cambia por una imagen móvil de un sol radiante con los colores de un amanecer, lo cual hace alusión al nacimiento del amor y un nuevo mundo.

Por otro lado, no se emplean objetos que no sean imprescindibles para el relato. Los objetos no tienen una función decorativa, sino que son utilizados como agentes que producen acción y mueven la historia, es el caso de la rosa y el espejo de los dúos en los capítulos 10 y 8 respectivamente. Travis Wall resignifica los objetos de la realidad en la escena, de modo que, en el capítulo 10, la rosa lleva a Niño y Niña a enamorarse y transformar su entorno y, en el capítulo 8, el espejo lleva a Adulto a descubrir y relacionarse con Niño.

Asimismo, los vestuarios, peinados y maquillajes nos dan información sobre la situación y la época en la cual se desarrolla la acción y sobre los personajes de la historia, su estado de ánimo, su posición económica, su personalidad, etc. El diseño de vestuario de Niño y Niña en el capítulo 10 nos remite al contexto de la década de 1940, en la cual la población estadounidense vivía un tiempo de gran incertidumbre y desilusión, como resultado de la crisis de 1929 y la Segunda Guerra Mundial. De este modo, la decisión del coreógrafo de ambientar la pieza en un contexto de guerra hace que la historia de amor tenga mayor relevancia. Es el amor puro e inocente de dos niños el que puede transformar el mundo. Además, Niño y Niña están vestidos y maquillados de gris de pies a cabeza. El gris es el color de la energía consumida (Castillo, 2009, p. 205) y de los sentimientos sombríos y negativos (Heller, 2004, p. 270). De este modo, por medio del color el coreógrafo representa el estado anímico de la población estadounidense tras la crisis de 1929 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Por el contrario, el vestuario y peinado de los personajes en los dúos 8 y 9 no establecen una temporalidad exacta, por lo que la acción podría ubicarse en la actualidad. Asimismo, sabemos que Hija, en el dúo del capítulo 9, se encuentra bien económicamente y no necesita el apoyo

de Madre en el aspecto económico, esto debido a que lleva un vestido más elaborado que el de Madre. Del mismo modo, podemos ver que Adulto, en el capítulo 8, tiene una apariencia descuidada conforme a su estado anímico. Por otro lado, los colores del vestuario refuerzan características de personalidad y conducta de los personajes. En el caso de Madre del dúo del capítulo 9, su vestuario es un derivado del marrón, el cual se asocia con la sobriedad y la mesura (Heller, 2004, p. 258). A su vez, es el color de los pobres. En la Edad Media era el color de los campesinos, criados y mendigos que no tenían recursos para teñir las telas (Heller, 2004, p. 259). El diseño de vestido de Madre y el color no llaman la atención sobre sí mismos. De esta manera, el color del vestuario es un signo del carácter de Madre y de su situación económica. De la misma manera, Niño del dúo del capítulo 8, lleva una camisa celeste, color que está relacionado con la pureza y la calma (Heller, 2004, p. 33). En el dúo este color simboliza los atributos de Niño. En cuanto a Adulto del dúo del capítulo 8, en su vestuario predominan los colores marrón y gris. Como mencioné el color marrón se asocia con la sobriedad y la mesura (Heller, 2004, p. 253), mientras que el gris es el color de la energía consumida y de la confusión (Castillo, 2009, p. 205). Por otro lado, para Heller, el marrón y el gris son los colores de la pobreza (2004, p. 280). Entonces, estos colores representan a un adulto medido y contenido, que se encuentra en una mala situación económica y no sabe qué dirección seguir en su vida. Los colores del vestuario también contradicen características de los personajes. Este es el caso de Hija en el dúo del capítulo 9. Hija lleva un vestido rosa, color que se asocia con lo tierno, suave y pequeño y, por otro lado, con el encanto y la cortesía (Heller, 2004, p. 213- 214). Estas cualidades son contrarias al accionar de Hija durante la coreografía, quien rechaza constantemente a Madre.

Respecto a la iluminación, se puede decir, en primer lugar, que es funcional, ya que en todo momento nos deja ver a los bailarines. Sin embargo, también es atmosférica, puesto que genera en los dúos de los capítulos 9 y 8 un espacio íntimo de encuentro y, a la vez, en los dúos de los

capítulos 10 y 8, un clima de misterio que luego es transformado en uno cálido. Asimismo, el diseño de iluminación se relaciona con la narrativa, pues los cambios de iluminación coinciden con los puntos pivote de la historia, con excepción del dúo del capítulo 9, en el cual no hay un cambio sustancial del diseño de luces que se relacione con el relato.

Travis Wall no busca un arte realista en sus piezas coreográficas en relación a las situaciones que plantea, pero propone los signos necesarios para que la historia que quiere contar se comunique. Apuesta por la convención que se establece con el espectador. En general, cabe destacar que se maneja una estética muy cuidada porque los dúos son parte de un programa de TV. Los bailarines llevan peinados y maquillajes profesionales, además, los vestuarios les permiten bailar libremente y tienen un aspecto limpio y nuevo, a pesar de que en el dúo del capítulo 8, Adulto tenga la ropa arrugada porque su personaje se encuentra triste y deprimido. En cuanto a la iluminación, todos los dúos del programa *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* presentan un diseño de luces similar. En los dúos de los capítulos 9 y 8 se repite el fondo negro con pequeñas luces blancas que también es empleado por otros coreógrafos. De esta manera, se puede comprobar que existe una estética mayor que excede las decisiones artísticas de los coreógrafos, en el marco del programa de TV. Esta similitud en la estética otorga unidad a todas las coreografías del show.

5.4. Aporte de los elementos audiovisuales a la narrativa de los dúos de Travis Wall

Los planos según su tamaño, angulación, punto de vista y movimiento, pueden generar distintos significados. En esta parte observo cómo ciertos elementos de la narrativa audiovisual sirven para reforzar sensaciones, resaltar acciones o emociones de los personajes e introducir u ocultar elementos del encuadre. La cámara comparte la responsabilidad de la presentación de los dúos

y el éxito de estos, ya que es el público televidente quien debe votar cada semana para elegir un ganador de la competencia de baile.

En los tres dúos de Travis Wall estudiados pudimos identificar pocos planos, ángulos y movimientos de cámara que refuercen específicamente las emociones y actitudes de los personajes. La mayoría de planos, ángulos y movimientos de cámara están pensados para mostrar las danzas. Al ser un programa de televisión con realización en vivo, lo que se busca principalmente es que las cámaras sigan a los bailarines dándole una continuidad visual casi imperceptible a las coreografías. Por esta razón, hay muy pocos cortes, de modo que *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* brinda al televidente una experiencia del evento en directo. Sin embargo, algunos planos, ángulos y movimientos de cámara contribuyen a contar la historia, lo cual genera emociones en el espectador.

En *So You Think You Can Dance (2016)* vemos la colocación de cámaras en “embocadura de teatro”, la cual es usual en caso de que un decorado televisivo o un escenario se ubique frente a un público. Las cámaras se colocan frente al escenario, de tal modo que los personajes siempre guardarán, en la reconstrucción televisiva de la acción, la dirección adecuada de sus movimientos y miradas (Castillo, 2009, p. 604). En este sentido, en la mayor parte de las piezas, se utiliza un ángulo medio frontal, que coincide con la visión de un espectador idealmente ubicado en la platea.

No obstante, cabe mencionar el empleo del ángulo picado. En el comienzo del dúo del capítulo 8 predomina el ángulo picado. En este caso el uso del ángulo tiene una justificación funcional: que el encuadre abarque el cuerpo de Adulto, a quien vemos de espaldas, y a Niño, quien tiene menor estatura. De igual manera, en el final cuando Adulto se cae ante la mirada de Niño, el plano se enmarca en un ángulo picado, el cual refuerza la caída de Adulto. En los dúos 9 y 10, no he encontrado justificación para los planos con ángulo picado.

Sobre los planos, el plano conjunto es el más utilizado, se usa cuando los bailarines realizan acciones con todo su cuerpo. De este modo, los planos cerrados se emplean en momentos claves del relato donde se nos permite ver sus expresiones faciales.

En el dúo del capítulo 10, el plano busto se emplea en dos momentos, la primera vez que los niños realizan la acción de oler la rosa y al final cuando descubren que están adquiriendo color. El primer momento es esencial para la historia, ya que es el primer punto pivote. En el caso del segundo momento, que es epílogo de la historia, este plano se utiliza para dejar fuera de cuadro el instante en el que los bailarines se quitan los guantes grises e introducir un elemento sorpresa, que es el color de sus pieles.

Asimismo, se usan dos planos medio, cuando los niños se acercan a la rosa por primera vez y la miran con extrañeza, y la segunda vez que respiran el aroma de la rosa, que es el segundo punto pivote del relato.

El dúo del capítulo 9 comienza con un primer plano, la cámara nos muestra las miradas de Madre e Hija, una reconociendo a la otra. Es el único primer plano en toda la pieza. Luego, se utilizan planos medios cuando Hija le reclama a Madre el abandono, cuando Hija levanta a Madre y la suelta con fuerza y cuando Hija carga a Madre como un bebé. Se puede ver el dolor en el rostro de Madre y la confusión y severidad en la mirada de Hija.

El dúo del capítulo 8 se inicia con un plano busto de Adulto, evidentemente triste. Este plano se mantiene en el momento en que Niño aparece en el encuadre y el primer contacto entre ambos personajes. En el medio de la historia, se tiene un plano medio en el momento en que Niño sube la cabeza de Adulto con la suya. Esta acción tiene el objetivo de darle ánimos a Adulto y es importante para los personajes, pues en seguida, Adulto devuelve a Niño a su lado del espejo. En el fin, nuevamente se utiliza un plano busto, cuando Niño trae hacia sí a Adulto y lo agarra de la corbata y el mentón para que lo mire a los ojos. Es un momento clave de la

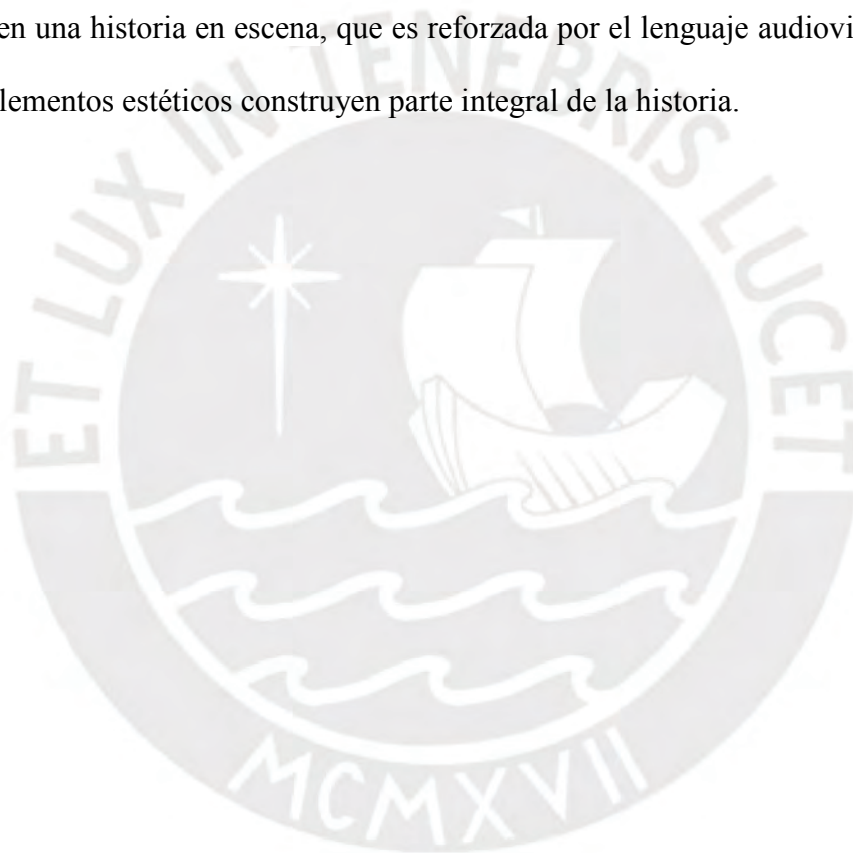
historia y el fin de la acción dramática del relato. Finalmente, tenemos un plano medio que encuadra el reflejo de Adulto en un espejo real, en el que podemos ver una mirada distinta.

Respecto a los planos generales, que son muy poco usados, cabe destacar el que es empleado en el final del dúo del capítulo 9, cuando Madre e Hija lloran en el suelo en el final de la pieza. El uso de este plano refuerza la soledad de los personajes en un espacio vacío.

En el programa se utilizan grúa y cabeza caliente, que son mecanismos que permiten realizar movimientos espectaculares de carácter meramente descriptivos o estéticos (Castillo, 2009, p. 566). La libertad de movimiento es parte de la estética propia del programa, por lo cual, en el análisis no me detengo en la justificación de cada movimiento. La cámara viaja por el escenario generalmente acompañando a los bailarines o describiendo la acción. Sin embargo, no siempre tiene una función descriptiva, sino también expresiva. En el dúo del capítulo 8 la cámara sigue los movimientos de Adulto en el comienzo y el final, lo cual es un recurso audiovisual para que primero, la cámara descubra a Niño al mismo tiempo que el personaje Adulto y en el final, para ocultar al telespectador el ingreso de un espejo real y causar sorpresa en la audiencia. En el dúo del capítulo 9, al plano general con el que finaliza la presentación de danza y que muestra a dos mujeres llorando en el piso, lo precede un travelling hacia atrás, el cual es muy expresivo. El travelling puede significar conclusión o soledad e impotencia (Castillo, 2009, p. 565), de modo que se refuerza el contenido del plano. Por otro lado, en los dúos de los capítulos 9 y 8 se utiliza un travelling circular. En el capítulo 9 genera una atmósfera densa y encierra un momento de liberación para el personaje de Hija que declara lo que siente. En el capítulo 8, la cámara sigue el movimiento del espejo y refuerza la alteración espacial y de perspectiva que tiene el personaje de Adulto respecto a Niño. También destaco la función rítmica o coreográfica de los movimientos de cámara, la cámara móvil en todo momento dinamiza el espacio haciéndolo fluido y vívido (Martin, 2002, p. 53).

En este sentido, Travis Wall emplea ciertos planos, ángulos y movimientos de cámara para reforzar los sentimientos y acciones de los personajes, crear atmósferas e introducir u ocultar elementos sorpresa en la escena determinantes para el relato.

Entonces, como se ha comprobado a lo largo de la investigación, las piezas coreográficas de Travis Wall en *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* tienen un contenido dramático cercano a la representación teatral. En ellas, se puede observar la existencia de la narrativa aristotélica y las categorías teatrales de personaje, acción y situación, las cuales se materializan en una historia en escena, que es reforzada por el lenguaje audiovisual. De igual manera, los elementos estéticos construyen parte integral de la historia.



Conclusiones

1. La narrativa de los dúos de Travis Wall en *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)* es similar a la dramaturgia de un drama teatral convencional, se presenta a un personaje en una situación en la que busca lograr un objetivo, de modo que la historia se desarrolla en un arco de inicio, medio y fin. El coreógrafo se inspira en la realidad y toma de ella personajes con miedos y deseos, situaciones y acciones cotidianas. A la acción principal de la historia se le opone otra voluntad, lo cual genera una historia dramática, donde se presenta un conflicto, se desarrolla y se resuelve. Esto también genera una identificación con el público, pues reconoce en la escena acontecimientos que ha podido haber visto o vivido.
2. Travis Wall utiliza la música para organizar la estructura de la historia. Es evidente que lo que sucede en escena dialoga con la estructura musical de la canción elegida por el coreógrafo. Los cambios en la pieza musical coinciden con los puntos pivote de la historia, con excepción del dúo del capítulo 9. Asimismo, en todos los dúos los clímax de las piezas musicales se corresponden con los clímax de las coreografías. Además, la música a través de atmósferas de tensión y distensión refuerza las emociones de los personajes. Por otro lado, la letra de la canción del dúo del capítulo 9 completa la ficción del relato.
3. En el nivel orgánico, Travis Wall se inspira en la realidad e incluye acciones de la cotidianeidad como parte importante en sus coreografías, en algunos casos las acciones físicas son muy similares a la vida real, y en otros, el movimiento ha sido

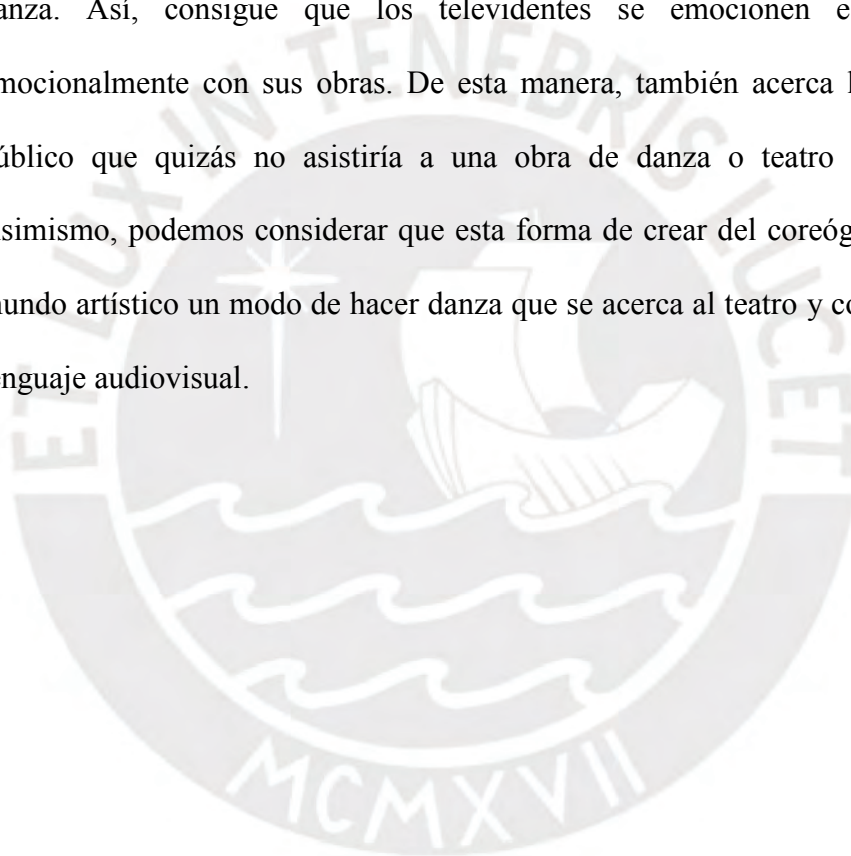
transformado. De cualquier modo, todas las acciones físicas de los bailarines derivan de sus acciones dramáticas, es decir, de lo que el personaje quiere conseguir en la historia. Esto significa que todos los movimientos tienen una razón y un efecto en el relato. Asimismo, Travis Wall incorpora secciones solo de pasos de baile para retratar procesos y emociones o estados que las acciones no pueden representar.

4. Todos los gestos empleados en los tres dúos son sociales y emocionales, los cuales son los más comunes en la interacción social de la vida cotidiana. Estos gestos expresan físicamente las emociones de los personajes. De esta manera, como todos los movimientos tienen una interpretación, se comunica una historia clara y se genera una conexión directa con los espectadores, que tienen en su inconsciente los referentes de la realidad.
5. Las coreografías son de mucho contacto, la mirada siempre está presente y las acciones están dirigidas hacia el otro personaje, por lo que se crea una dinámica de acción-reacción, la cual se asemeja a un diálogo donde se exponen ideas de forma alternada. Asimismo, la distancia entre los personajes y sus posiciones nos dan información sobre la relación entre ellos y en algunos casos construyen imágenes simbólicas que complementan la historia.
6. El diseño de arte es parte integral de las historias de los dúos y está regido por la narrativa. Travis Wall utiliza los elementos estéticos para construir el relato: la escenografía y la utilería tienen un rol protagónico en los dúos, ya que mueven la historia por medio de su interacción con los bailarines, los vestuarios y peinados

otorgan particularidad a la identidad de los personajes y brindan información sobre la situación y la época en la cual se desarrolla la acción, finalmente, la iluminación es atmosférica y resalta los sentimientos y las acciones de los personajes, ya que se modifica según los puntos pivote de la historia, con excepción del dúo del capítulo 9.

7. Travis Wall utiliza únicamente los elementos estéticos esenciales, que el público pueda reconocer de su realidad, para comunicar una historia. No emplea un arte realista en sus piezas coreográficas, sino que establece una convención con el público.
8. Travis Wall utiliza el lenguaje audiovisual para reforzar los sentimientos y acciones de los personajes lo cual genera una conexión más profunda con los espectadores e introducir u ocultar elementos sorpresa en la escena determinantes para el relato. La mayoría de planos, ángulos y movimientos de cámara están pensados para mostrar las coreografías. Las cámaras siguen a los bailarines dándole a las piezas de danza una continuidad visual casi imperceptible para que el televidente comparta la experiencia de presenciar las coreografías en vivo. Sin embargo, existen algunos planos, ángulos y movimientos de cámara que tienen una función expresiva, pues han sido diseñados para jugar con la sensibilidad del espectador: la cámara nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines en momentos clave de la historia, intensifica los sentimientos de los personajes, crea atmósferas y genera un efecto sorpresa en el televidente.

9. Travis Wall aprovecha al máximo las condiciones de creación que le brinda el show *So You Think You Can Dance: The Next Generation (2016)*: las facilidades de producción para sus dúos a cargo de la producción del programa y los mecanismos audiovisuales para reforzar las acciones y emociones de los personajes y ocultar e introducir elementos sorpresa en el relato. De este modo, Travis Wall utiliza la danza para crear historias que se asemejan a la narrativa del drama teatral, en conjunto con la espectacularidad televisiva para avanzar en la competencia de danza. Así, consigue que los televidentes se emocionen e identifiquen emocionalmente con sus obras. De esta manera, también acerca la danza a un público que quizás no asistiría a una obra de danza o teatro convencional. Asimismo, podemos considerar que esta forma de crear del coreógrafo ofrece al mundo artístico un modo de hacer danza que se acerca al teatro y confluye con el lenguaje audiovisual.



Bibliografía

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Abromont, C. y Montalembert, E. (2005). *Teoría de la música: Una guía*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Alegría, A. (2015). Manual para escribir teatro y entender una obra dramática [material del aula]. Dramaturgia 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Alegría, A. (2015). Elementos de un drama según Aristóteles [material del aula]. Dramaturgia 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Andreeva, N. (2016). So You Think You Can Dance' Kids Edition Confirmed. *Deadline*. Recuperado de: <http://deadline.com/2016/02/so-you-think-you-can-dance-next-generation-kids-fox-1201694276/>
- Aristóteles. (1999). *Arte Poética. Arte Retórica*. México, D.F: Porrúa.
- Asociación española para la cultura, el arte y la educación. (2008). La televisión. Géneros: Ficción y Entretenimiento. Los concursos. *Cultura educativa: literatura, artes plásticas y estéticas*. Recuperado de: http://www.cultureduca.com/tv_gen_concur01.php
- Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barba, E. (2012). *Quemar la casa: orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Berman, E. (2018). See the Best Fashions of the 1940s. *Life*. Recuperado de: <http://time.com/4108137/1940s-fashion-photos/>
- Blom, A. (1982). *The intimate act of choreography*. London: University of Pittsburgh Press.

- Brandolino, E. y Levantesi, C. (2013). La danza-teatro: combinación de mixtura y combinatoria. *Revista Telón de fondo*, 17, 56-64.
- Calvo, I. (2018). Círculo Cromático. *Proyectacolor*. Recuperado de: http://proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/circulo-cromatico/#footnote_1_2720
- Castillo, J. M. (2009). *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid: Instituto Radio y Televisión Española.
- Contreras, M. (2016). Análisis del texto dramático. *Taller de análisis del texto dramático*. Recuperado de: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/guc3ada-de-anc3a1lisis-del-texto-dramc3a1tico.pdf>
- Dallal, A. (1988). *Cómo acercarse a la danza*. México, D.F: Secretaría de Educación Pública.
- Delgado, M. A (2009). *El método de observación como instrumento de análisis*. Granada: Universidad de Granada.
- Diderot, D. (2008). *El hijo natural: Conversaciones sobre "El hijo natural"*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Diderot, D. (2009). *El padre de familia. De la poesía dramática*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Duarte, M. (2017). Procedimientos del texto teatral chileno contemporáneo 2007-2012: fragmentación y narratividad (Tesis doctoral). Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Revista Gestos*, 50, 53-81. Recuperado de: <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/Gestos50.pdf>
- Febrve, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralite*. Paris: Editions Chikon.

- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual Básico de lenguaje y Narrativa audiovisual*. Buenos Aires: Paidós.
- Feuer, J. (1993). *The Hollywood Musical*. Hong Kong: Indiana University Press.
- Flores, R. y Garnett, W. (1955). La danza contemporánea. *Artes de México*, 8/9, 61-69, 127-128.
- Fuller, S. y Lythgoe, N. (Productores) (2016). *So You Think You Can Dance: The Next Generation* [serie de televisión]. Estados Unidos: FOX.
- García, J. L. (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, 509-524.
- García, S. (1986). *La situación, la acción y el personaje*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Gilbert, D. (2017). The Look of Austerity: Fashions for Hard Times. *Fashion Theory*, 21 (4), 477-499. Recuperado de: [10.1080/1362704X.2017.1316057](https://doi.org/10.1080/1362704X.2017.1316057)
- Gómez, H. (1994). La Proxémica: un acercamiento semiótico al estudio del comportamiento humano. *Revista Universidad EAFIT*, 30 (95), 77-86. Recuperado de: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/1393/1264>
- Grajales, T.A. (2007). El concepto de teatralidad. *Artes la Revista*, 13, 79-89.
- Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

- Grumann, A. (2008). Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad». *Aisthesis*, 43, 50-70. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835004.pdf>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Isse, M. y Mercado, E. (2017). La muerte del arte y los nuevos modelos de producción en Danza Contemporánea. *Cuadernos de danza*. Recuperado de: <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/395/la-muerte-del-arte-y-los-nuevos-modelos-de-produccion-en-danza-contemporanea>
- Javorsek, J. y Kowsan, T. (1969). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.
- Kartun, M. (1999). El Cuentito. *Cuadernos Escénicos de la Casa de América*, 1, 96-101.
- Keller, R. J. (1982). *The Schlesinger History of Women in America Collection (circa 1940-1950)*. Radcliffe Institute: Harvard University. Massachusetts.
- Lábatte, B. (2006). Teatro-Danza: los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero*, 19, 19-38.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mc Mains, J. (2010). Reality check: Dancing with the Stars and the American dream. En Alexandra Carter y Janet O'Shea (Eds.). *The Routledge Dance Studies Reader* (261-272). New York: Routledge.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Milerson, G. (1984). *TV producción eficaz: técnicas y procesos*. Barcelona: Hispano Europea.
- Minton, S. (2011). *Coreografía: método básico de creación de movimiento*. Badalona: Paidotribo.
- Navarro, S. (2011). *Acerca del cine como Medio Expresivo*. Chile: Universidad de Valparaíso.
- Palant, P. (1968). *Teatro: el texto dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1998). El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. *Revista asociación de directores de España*, 70/71, 119-130.
- Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM Ediciones.
- Pérez, M. y Vera, M. (2009). La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 5, 62-70.
- Red de Información Educativa (2006). D Teatro: programas audiovisuales sobre artes escénicas [Archivo de video]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11162/62013>
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Rodríguez, J. (2018). Lenguaje Musical. *Escuela online de música*. Recuperado de: <http://escuelaonlinedemusica.com/lenguaje-musical/>
- Rose, B. G. (1986). *Television and the performing arts: a handbook and reference guide to American Cultural Programming*. New York: Greenwood Press.
- Sánchez, J. (2002). Cuerpo e imagen en la creación escénica contemporánea. *Anales de la literatura española contemporánea*. 27 (1), 137-157.

- Sánchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. *Repensar la dramaturgia: acción/escritura en tiempo presente*, 19-56.
- Sans, J. (2008). Música y Discurso: Hacia una semiología de la música. *Academia*, 1-9.
Recuperado de:
https://www.academia.edu/2556621/M%C3%BAsica_y_discurso_hacia_una_semiolog%C3%ADa_de_la_m%C3%BAsica_Jean_Jacques_Nattiez_
- Saz, I. (2010). El cuerpo vivo y el cuerpo inerte. *Telón de Fondo*, 12, 1- 17.
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.
- Susmansky, S. (2014). *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: DYKINSON, S.L.
- Ubersfeld, A. (1977). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.
- Veiga, I. (2010). *La construcción de las relaciones de género en el Teatro Andaluz Contemporáneo*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Xavier, J. (2010). Dança contemporânea: uma experiência de teatralidade. *Revista Científica FAP*. 5, 97-108.
- Zambrano, L. (2012). *Una visión analítica gramatical-musical de las piezas para piano de Adolfo Mejía* (tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín.

Anexos

• Matrices de gestos y acciones físicas

En esta sección señalo con un sombreado gris los momentos en los cuales los bailarines no realizan ninguna acción física y con un sombreado naranja los momentos solo bailados.

Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall: gestos y acciones físicas

	ACCIONES/UNIDADES		ACCIONES FÍSICAS		GESTOS				Función narrativa		
	PERSONAJE 1: NIÑO	PERSONAJE 2: NIÑA	COTIDIANAS	TRANSFORMADAS	SOCIALES	EMOCIONALES	RITUALES	FUNCIONALES	¿Qué narra?		
INICIO	Jalarle la mano a Niña	No moverse	X				X		Animar a Niña	Detenese. Reacción, miedo a lo desconocido	
	Tocar la rosa	Sacar la mano de Niño de la rosa	X	X					Descubrir la rosa	Impedir que Niño coja la rosa	
	Mirar a Niña	No moverse			X	X			Convencer a Niña	Ceder	
	Sacar la rosa	Retroceder	X			X			Descubrir la rosa	Reacción de sorpresa	
	Oler y ofrecerle la rosa a Niña	Llevar su cuerpo hacia atrás		X	X				Que Niña vea que es inofensiva	Evadir a Niño	
	Mover la rosa ante los ojos de Niña	Acercarse a la rosa	X	X					Atraer a Niña con la rosa	Probar tocar la rosa	
	Oler la rosa			X	X					Explorar el objeto	
MEDIO	Bailar unidos por la rosa										
	Darle la rosa a Niña	Tomar la rosa	X	X					Ofrecer amor	Aceptar amor	
	Oler la rosa			X	X					Dejarse llevar por el amor	
	Bailar con la rosa	Tomar la rosa	X							Apropiarse de la rosa	
	Acompañar movimientos	Bailar con la rosa									
		Acariciar el mentón de Niño				X					Mirar a Niño a los ojos
		Acariciar la rosa	X								Apreciar la rosa
Abarcar el espacio. Figura de equilibrio unidos por la rosa			X	X					Figura de equilibrio. Niño y Niña se estiran y proyectan sus cuerpos en direcciones opuestas unidos por la rosa		
FIN	Regresar al arbusto pasando por debajo del brazo del otro		X	X						Jugar	
	Dar la rosa	Recibir la rosa	X	X					Ofrecerle su amor a Niña	Aceptar el amor de Niño	
	(es besado)	Besar la mejilla de Niño			X					Mostrarle cariño a Niño	
	Tomarse de las manos				X	X				Amarse	
	Ambos descubren que tienen color						X	X		Reacción de sorpresa	

Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall: gestos y acciones físicas

	ACCIONES/UNIDADES		ACCIONES FÍSICAS		GESTOS				Función narrativa	
	PERSONAJE 1: MADRE	PERSONAJE 2: HIJA	COTI DIAN AS	TRA NSF ORM ADA S	SOCI ALE S	EMO CION ALES	RITU ALES	FUNC IONA LES	¿Qué narra?	
INICIO	Rozar la mejilla de Hija	Cerrar los ojos	X				X		Acercarse con cariño	Reacción al contacto
	Recostar a Hija y sostenerla sobre su cuerpo	Recostarse sobre Madre		X	X				Dar amor	Dejarse llevar por Madre, quiere sentir su amor
	Sostener a Hija	Apoyarse sobre Madre para levantar una pierna		X					Ayudarla	
	(no se mueve)	Romper el contacto con su pierna			X					Poner distancia
	Recostar a Hija en su pierna	Recostarse sobre Madre		X	X				Traerla hacia sí otra vez	Dejarse llevar por Madre, quiere sentir su amor
	Romper el contacto	(cae y se sienta)		X					Alejarla para no hacerle daño	
	Echar a Hija en el suelo con el pie	(está sentada)		X		X			Alejarla porque Hija la ahoga	
	Caer sobre Hija	Recibir a Madre con su cuerpo			X	X			Reacción	Sostener a Madre
	Bailar	Agarrar la cara de Madre y direccionarla hacia su cara				X				Obligar a Madre a la que mire
	Atraer a Hija con fuerza hacia su cuerpo	Levantar a Madre y atraerla hacia su cuerpo	X	X					Atraer a Hija	Atraer a Madre
	Soltar a Hija con fuerza	Soltar a Madre con fuerza	X	X					Alejar a Hija	Rechazar a Madre
	Sostener a Hija, pegando su cabeza a su pecho	Bailar		X		X			Ayudar a Hija y darle amor	
	(hacen los mismos pasos) Cogerse la cabeza	(hacen los mismos pasos) Cogerse el pecho				X	X		Reacción (no sabe cómo tratar a Hija)	Reacción (siente amor y odio por Madre)
	Bailar	Bailar								
Caerse de bruces	Correr a levantar a Madre	X	X					No puede seguirle el ritmo a Hija	Ayudar a Madre	
MEDIO	(mira a Hija)	Hacer ademanes y gestos de reclamo					X			Lograr que Madre la escuche
	Agarrar el rostro de Madre y besarle la frente	(es besada por Madre)	X						Disculparse	
	(es empujada por Hija)	Empujar a Madre		X						Rechazar a Madre
	Aferrarse a Hija de rodillas	Sacar las manos de Madre de su cuerpo	X	X					Que Hija la perdone	Que Madre la suelte
	(mira a Hija)	Levantar a Madre de las muñecas, mirarla firmemente y soltarla				X				Dejarle en claro a Madre que no la quiere
	Seguir a Hija	Alejarse	X	X					Insistir	Rechazar a Madre
	Cogerle los brazos a Hija	Detenerse	X				X		Retener a Hija	Reacción
	Deslizarse por la pierna de Hija	Atraer la cabeza de Madre a su muslo		X	X				Tocar a Hija	Atraer a Madre
Hacer una figura de equilibrio, hasta que se caen direcciones opuestas			X	X					Figura de equilibrio. Simbolismo de su relación rota	
FIN	Agarrarle los pies a Hija	(se levanta)		X					Ayudar a Hija a pararse	
	Atraer la cabeza de Hija a su pecho cuando la carga	Cargar a Madre como bebé			X		X		Traer a Hija hacia sí	Traer a Madre hacia sí
	(cae)	Soltar a Madre con fuerza		X						Despreciar a Madre
	Llevarse una mano a la cara	Limpiarse el cuerpo con las manos					X	X	Reacción	Limpiarse con asco el cuerpo de la sensación que le dejó el cuerpo de Madre
	Llorar arrodilladas						X	X		Llorar por perder al otro amado

Dúo contemporáneo del capítulo 8 por Travis Wall: gestos y acciones físicas

	ACCIONES/UNIDADES		ACCIONES FÍSICAS			GESTOS				Función narrativa	
	PERSONAJE 1: Adulto	PERSONAJE 2: Niño	COTIDIANAS	TRANSFORMADAS	SOCIALES	EMOCIONALES	RITUALES	FUNCIONALES	¿Qué narra?		
INICIO	Mirarse detenidamente				X	X				Reconocerlo	Reconocerlo
	Tocarse el pelo y la cara				X	X				Reconocerse	Reconocerse
	Juntar las manos		X	X						Reconocerlo	Reconocerlo
	Retroceder					X	X			Alejarse	Alejarse
	Taparse la cara					X	X			Reacción	Reacción
	Juntar mano y pie			X	X					Probarlo	Probarlo
	Retroceder					X	X			Alejarse	Alejarse
	Tocarse cabeza, mentón, antebrazo, antebrazo y mirar su mano			X	X					Probarlo	Probarlo
	Mirarse					X	X			Reconocerse	Reconocerse
	Dar una vuelta y cuarto al espejo			X	X					Aceptar interactuar con Niño	Interactuar con Adulto
	Bailar igual										
	Sacar a Niño del espejo	Atravesar el marco		X	X					Conocer a Niño	Interactuar con Adulto
MEDIO	(tiene a Niño agarrado de las manos)	Patear a Adulto			X						Liberarse
	Caer	Sostenerle la cabeza a Adulto	X	X						Rendirse	Sostener a Adulto
	(está echado)	Pisar a Adulto			X						Convocar a Adulto
	Levantar el pie de Niño	(hace una figura)	X							Ayudar a Niño	
	Cargar a Niño	Agarrarse de Adulto	X	X						Ayudar a volar a Niño	Apoyarse en Adulto para volar
	Bailar	Coger el mentón de Adulto				X					Obligar a Adulto a mirarlo
	Su cuerpo se contrae	Su cuerpo se contrae				X	X			Reacción	Reacción
	Cargar a Niño	Colaborar con Adulto	X	X						Ayudar a Niño a volar	Jugar con Adulto
	(se deja manipular por Niño)	Acomodar las manos de Adulto y subir su cabeza con la suya			X						Animar a Adulto
Cargar a Niño a través del marco	Colaborar con Adulto y cruzar el marco	X	X						Devolver a Niño a su lado del espejo	Regresar a su lado del espejo	
FIN	Sostener a Niño	Llevar su cuerpo hacia atrás	X	X						Sostener a Niño	Recordarle a Adulto que existe otro lado del marco (hace que parte de su cuerpo pase al otro lado)
	Caer de rodillas	Jalar el chaleco de Adulto, agarrarle el mentón y mirarlo	X			X				Darse por vencido	Hacer reaccionar a Adulto
	Caer hacia atrás	Fuera de cuadro				X				Alejarse	
	Arrastrarse	Fuera de cuadro				X				Alejarse del espejo	
	Pararse	Fuera de cuadro				X				Asumir que debe afrontar la vida	
	Sobarse la cara	Fuera de cuadro				X				Darse fuerzas	
Verse reflejado como adulto en el espejo	Fuera de cuadro				X				Verse diferente		

- Partituras de las piezas musicales usadas en los dúos de danza

Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall: Partitura *I Will Not Forget You* de

Max Richter

I WILL NOT FORGET YOU

Max Richter

(Transcripción) Moisés Saura

Broadly ($\text{♩} = \text{ca. } 54$)

(Violines y Violas)

pp

7 (Violín - Solo)

mp

(Cello y Bajo) *p*

13

Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall: Partitura *She Used To Be Mine* de

Sara Bareilles

SHE USED TO BE MINE

Words and Music by SARAH BAREILLES

(Transcripción: Moisés Siura)

Moderately slow swing, with a pulse

Female Voice

She's im - per fect___ but she tries.

Piano

p

8

She is good but she lies.___ She is hard___ on her- self.

15

She is bro-ken and won't ask for help.___ Who'll be

She Used To Be Mine - Sarah Bareilles - Pg. 2

21

reck- less_____ just_ e nough. Who'll get hurt, but who

mf

27

learns how to tough-en up when she's bruised, and_ gets used by a

32

man who can't_____ love._____ That's been gone. but used_ to be

She Used To Be Mine - Sarah Bareilles - Pg. 3

37

mine

ff

43

Used to be mine

49

Refrain

She is mess - y but she's

p

She Used To Be Mine - Sarah Bareilles - Pg. 4

55

kind. She is lone - ly most of the time. She's

61

all of this_ mixed up and baked in a beau_ ti-ful pie.

66 *freely*

She is gone_ but she used to be mine.

The Mirror - Alexandre Desplat - p.2

10

Musical score for measures 10-11. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The word *rit* is written above the piano part in both measures.

12 (Violines)

mf

Musical score for measures 12-13. The top staff is a treble clef with a violin line. The first measure of the violin line is circled in red. The bottom staff is a grand staff with a piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note pattern and chords. The word *rit* is written above the piano part in both measures. The word *simile* is written below the piano part in the first measure.

14

Musical score for measures 14-15. The top staff is a treble clef with a violin line. The first measure of the violin line has a fermata. The bottom staff is a grand staff with a piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note pattern and chords. The word *rit* is written above the piano part in both measures.

The Mirror - Alexandre Desplat - p.3

Musical score for measures 16-17. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (left and right bass clefs). Measure 16 shows a treble staff with a whole note chord and a grand staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 17 features a treble staff with a whole note chord and a grand staff with a sixteenth-note accompaniment. A blue circle highlights a note in the treble staff of measure 17, and another blue circle highlights a note in the right bass staff of measure 17.

Musical score for measures 18-19. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 18 shows a treble staff with a whole note chord and a grand staff with a sixteenth-note accompaniment. Measure 19 features a treble staff with a whole note chord and a grand staff with a sixteenth-note accompaniment. A blue circle highlights a note in the treble staff of measure 18, and another blue circle highlights a note in the right bass staff of measure 18. A red circle highlights a note in the right bass staff of measure 19.




Musical score for measures 20-21. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. Measure 20 shows a treble staff with a whole rest and a grand staff with a whole note chord. Measure 21 features a treble staff with a whole note chord and a grand staff with a whole note chord. The text "(Piano - Solo)" and the dynamic marking "p" are present in the grand staff of measure 20.







- **Matrices de elementos audiovisuales**




En los cuadros, menciono “derecha” e “izquierda” desde la perspectiva del camarógrafo ubicado frente al escenario.



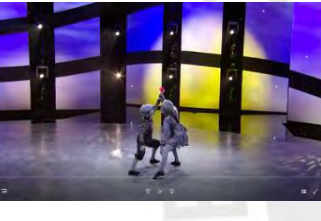
Asimismo, como ya especificué, la estética audiovisual del programa concurso está conformada por movimientos de cámara espontáneos. A continuación, observo plano por plano y señalo movimientos de cámara estimados. Cuando no es posible especificar el movimiento utilizo el término “libre”.

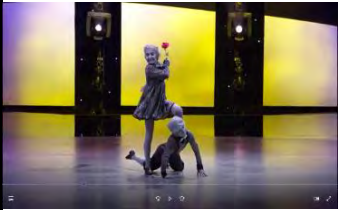



Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall: Lenguaje Audiovisual


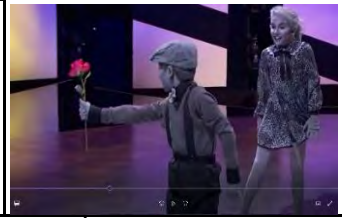
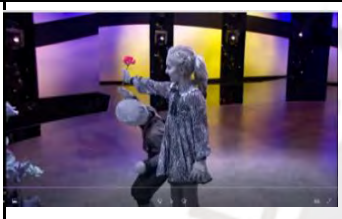
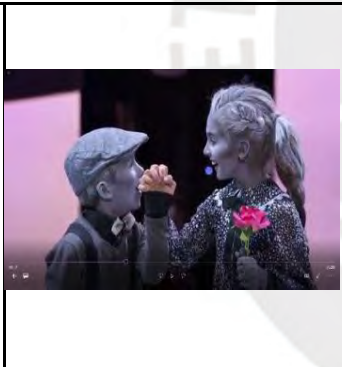
#	VIÑETA	D.E.	D.A.	ANGULACIONES	¿Qué aporta a la historia?
1		Plano Americano. Ángulo medio frontal.	Muestra a los niños de pie mirando la rosa fijamente.	Desde la diagonal izquierda del escenario.	El plano americano nos permite ver las expresiones de los niños intrigados ante la rosa.
TRANSICIÓN: Travelling a la derecha.					
2		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Niño quiere coger la rosa, pero Niña se lo impide. Niño la mira con seguridad y termina sacando la rosa del arbusto.	Frente a los bailarines.	Se cierra más el plano a un plano medio. Podemos ver más de cerca los rostros de los bailarines y su interacción con la rosa.
TRANSICIÓN: Travelling hacia atrás y a la derecha.					
3		Plano conjunto. Ángulo picado.	Niño atrae a Niña con la rosa. Ella la esquiva, luego la sigue interesada.	Desde la derecha del escenario.	El plano se abre y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: Travelling in y a la izquierda.					

4		Plano conjunto. Ángulo picado.	Niño gira para ubicarse frente a Niña con la rosa entre ellos.	Desde la izquierda del escenario.	El plano es el mismo, nos muestra en el encuadre a los bailarines que accionan con todo su cuerpo. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: corte.					
5		Plano busto. Ángulo medio frontal.	Ambos huelen el aroma de la rosa.	Frente a los bailarines.	El plano se cierra, podemos ver más de cerca los rostros de los bailarines.
TRANSICIÓN: corte.					
6		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Los niños llevan la rosa de lado a lado.	Frente a los bailarines.	El plano se abre, nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
7		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan hacia la derecha.	Frente a los bailarines.	El plano es el mismo, nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
8		Plano general. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan hacia la derecha.	Frente a los bailarines.	El plano se abre, nos muestra los cuerpos de los bailarines en relación al espacio.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
9		Plano general. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan hacia la izquierda.	Frente a los bailarines.	El plano se abre y nos muestra los cuerpos de los bailarines en relación al espacio.
TRANSICIÓN: Travelling a la izquierda.					

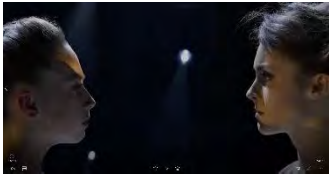


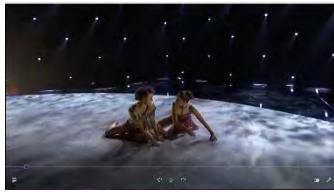
10		Plano general. Ángulo medio frontal.	Niño ayuda a Niña a levantarse.	Desde la derecha del escenario.	El plano se abre y nos muestra los cuerpos de los bailarines en relación al espacio.
TRANSICIÓN: corte.					
11		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan con la rosa.	Frente a los bailarines.	El plano es el mismo. Nos muestra en a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling out y a la izquierda.					
12		Plano general. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan en el centro del escenario.	Frente a los bailarines.	El plano se abre y nos muestra los cuerpos de los bailarines y todo el escenario. No se ven sus rostros.
TRANSICIÓN: corte.					

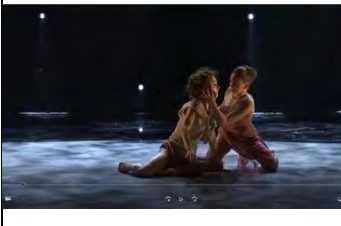
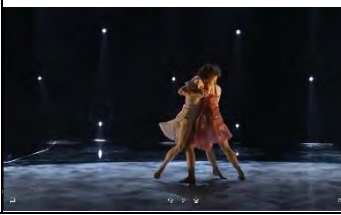

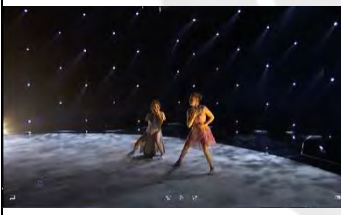

13		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Niño ofrece la rosa a Niña y ella la acepta. Ambos la huelen.	Frente a los bailarines.	El plano se cierra a un plano medio. Así, podemos ver los rostros de los bailarines y su interacción con la rosa.
TRANSICIÓN: corte.					
14		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Los niños retroceden impulsados por el aroma de la rosa.	Desde la izquierda del escenario.	El plano se abre y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: libre.					
15		Plano general. Ángulo picado.	Los niños llevan la rosa en dirección a la pantalla y la luna gris es cambiada por un sol radiante.	Sobre los bailarines, desde el centro del escenario.	El plano se abre y nos muestra el cuerpo completo de los bailarines y el escenario cuyo fondo cambia una luna nublada por un sol radiante y con colores. No hay justificación para el ángulo picado
TRANSICIÓN: corte.					



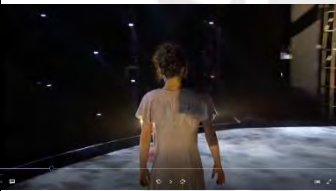

16		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Niña se apropia de la rosa y baila con ella.	Frente a los bailarines.	El encuadre se cierra a un plano conjunto y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo. Es posible distinguir sus rostros.
TRANSICIÓN: corte.					
17		Plano general. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan.	Frente a los bailarines.	El plano se mantiene igual y nos muestra los cuerpos de los bailarines y todo el escenario. No se ven sus rostros. Niño y Niña construyen una figura en el centro del escenario: Niño sosteniendo a Niña, unidos por la rosa. Esta imagen muestra su relación.
TRANSICIÓN: corte.					
18		Plano americano. Ángulo medio frontal.	Los niños bailan.	Frente a los bailarines.	El plano americano nos permite ver las expresiones de los niños y su conexión por medio de la mirada.
TRANSICIÓN: travelling a la izquierda.					
19		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Niña acaricia el mentón de Niño.	Frente a los bailarines.	El encuadre se abre a un plano conjunto y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo. Es posible distinguir sus rostros.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					

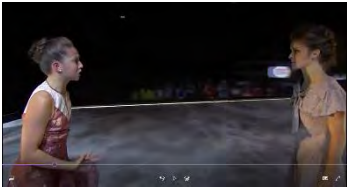



20		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Niño y Niña hacen una figura de equilibrio con la rosa.	Frente a los bailarines.	El plano nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: corte.					
21		Plano americano. Ángulo picado.	Los niños juegan a pasar por debajo del brazo del otro.	Sobre los bailarines, desde la izquierda del escenario.	El plano se cierra y se muestran las expresiones de los bailarines. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
22		Plano americano. Ángulo picado.	Los niños juegan a pasar por debajo del brazo del otro.	Sobre los bailarines, desde la izquierda del escenario.	El plano es el mismo y la acción también.
TRANSICIÓN: corte.					
23		Plano busto. Ángulo medio frontal.	Niña le da un beso a Niño, se toman de la mano y descubren que sus manos han adquirido color.	Frente a los bailarines.	El plano se cierra aún más y muestra las expresiones de sorpresa de los bailarines. Así, evita que se vea cuando los niños se sacan los guantes (efecto diseñado especialmente para el televidente).



Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall: Lenguaje Audiovisual

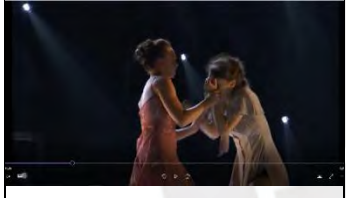
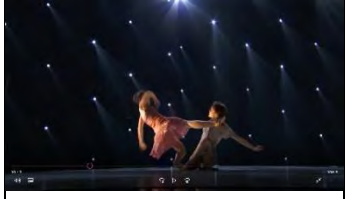
#	VIÑETA	D.E.	D.A.	ANGULACIONES	¿Qué aporta a la historia?
1		Primer plano. Ángulo medio frontal.	Madre e Hija se miran.	Frente a las bailarinas.	El primer plano nos permite ver la mirada de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás y a la izquierda.					
2		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Madre e Hija se apoyan en la otra y rompen el contacto continuamente.	Desde la izquierda del escenario.	El plano se abre a un plano conjunto que nos permite ver la interacción de sus cuerpos.
TRANSICIÓN: travelling a la izquierda.					
3		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Hija cae al suelo y Madre no la deja levantarse. Madre se asfixia y cae sobre Hija.	Desde la izquierda del escenario.	El plano es el mismo y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
4		Plano conjunto. Ángulo picado.	Hija coge la cara de Madre.	Sobre las bailarinas, desde la derecha del escenario.	El plano es el mismo y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: corte.					




5		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Hija voltea el rostro de Madre y hace que la mire a los ojos.	Frente a las bailarinas.	El plano es el mismo y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la izquierda.					
6		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Hija ayuda a Madre a levantarse y luego ambas atraen a la otra hacia sí y se sueltan con fuerza.	Frente a las bailarinas.	El plano es el mismo y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
7		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Madre ayuda a Hija a hacer elevaciones de piernas.	Frente a las bailarinas.	El plano es el mismo y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: corte.					
8		Plano general. Ángulo picado.	Madre e Hija bailan realizando los mismos pasos.	Sobre las bailarinas, desde la derecha del escenario.	El plano se abre y se ve el cuerpo de las bailarinas en relación al espacio. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: libre.					
9		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Madre pierde el equilibrio.	Desde la izquierda del escenario.	El encuadre se cierra a un plano conjunto y se puede ver a las bailarinas accionando con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					

10		Plano conjunto. Ángulo picado.	Hija corre a ayudar a Madre a levantarse.	Sobre las bailarinas, desde la izquierda del escenario.	El plano es el mismo y se puede ver los cuerpos de las bailarinas en su totalidad. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: travelling hacia adelante y comienza un travelling circular hacia la izquierda.					
11		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde la izquierda del escenario.	El plano es el mismo y se puede ver todo el cuerpo de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
12		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde el lado izquierdo del escenario, en línea con las bailarinas (salto de eje)	El encuadre se cierra a un plano medio y se pueden ver las expresiones faciales de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
13		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde el lado derecho del fondo del escenario (salto de eje).	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones faciales de las bailarinas.





TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
14		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Frente a las bailarinas (salto de eje).	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
15		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde el lado izquierdo del fondo del escenario (salto de eje).	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
16		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde el lado derecho del escenario en línea con las bailarinas (salto de eje, se llega a la vuelta completa).	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling circular hacia la izquierda.					
17		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija le reclama el abandono a Madre, Madre escucha y mira.	Desde el lado derecho del escenario.	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones gestuales de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling a la izquierda.					





18		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Madre atrae a Hija y la besa, Hija la empuja en respuesta.	Frente a las bailarinas.	Se mantiene el mismo plano y se pueden ver las expresiones de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás y a la izquierda.					
19		Plano conjunto. Ángulo picado.	Madre se aferra de rodillas al cuerpo de Hija e Hija intenta que la suelte.	Sobre las bailarinas, desde la izquierda del escenario.	El encuadre se abre a un plano conjunto y nos muestra en cámara a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo. No hay justificación para el ángulo picado.
TRANSICIÓN: corte.					


20		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija levanta a Madre y la suelta con fuerza.	Frente a las bailarinas.	El plano medio nos permite ver las expresiones faciales de las bailarinas.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás.					
21		Plano general. Ángulo medio frontal.	Hija se aleja y Madre la sigue. Madre toca a Hija e Hija se detiene. Luego, Hija atrae la cabeza de Madre a su pierna, hacen contrapeso y caen en direcciones opuestas. Madre ayuda a Hija a ponerse de pie e Hija levanta a Madre.	Frente a las bailarinas.	El encuadre se abre a un plano general y se ve los cuerpos de las bailarinas en relación al espacio vacío.
TRANSICIÓN: corte.					


22		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Hija carga a Madre como un bebé y Madre atrae la cabeza de Hija a su pecho.	Desde la izquierda del escenario.	El encuadre se cierra, es un momento importante, pues ocurre antes del rechazo definitivo de Hija.
TRANSICIÓN: corte.					
23		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Hija bota a Madre al suelo y se limpia el cuerpo con las manos.	Frente a las bailarinas.	El encuadre se abre a un plano conjunto y nos muestra a las bailarinas que accionan con todo su cuerpo y sus ubicaciones respecto a la otra.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás.					
24		Plano general. Ángulo medio frontal.	Hija mira con desprecio a Madre, le da la espalda y se arrodilla a llorar. Madre llora en el suelo.	Frente a las bailarinas.	El plano se abre y se ve los cuerpos de las bailarinas en relación al espacio. Ambas están solas.

Dúo contemporáneo del capítulo 8 por Travis Wall: Lenguaje Audiovisual


#	VIÑETA	D.E.	D.A.	ANGULACIONES	¿Qué aporta a la historia?
1		Plano busto. Ángulo medio frontal.	Adulto camina deprimido.	Desde la derecha del escenario.	El plano busto nos permite ver la mirada triste de Adulto.
TRANSICIÓN: libre.					
2		Plano busto. Ángulo picado.	Adulto y Niño se tocan el pelo y la cara, reconociéndose.	Desde la derecha del escenario, ligeramente sobre los bailarines.	El plano busto nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines. El ángulo picado hace posible ver a Niño quien tiene menor estatura.
TRANSICIÓN: travelling a la izquierda					
3		Plano busto. Ángulo picado.	Adulto y Niño juntan las manos.	Desde la derecha del escenario. Ligeramente sobre los bailarines.	Se mantiene el mismo plano. El plano busto nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines. El ángulo picado hace posible ver a Niño quien tiene menor estatura.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás.					
4		Plano entero. Ángulo picado.	Adulto y Niño se alejan al sentir el tacto del otro.	Desde la derecha del escenario, ligeramente sobre los bailarines.	El plano entero nos permite ver los cuerpos de los bailarines en su totalidad. El ángulo picado hace posible ver a Niño quien tiene menor estatura.

TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
5		Plano conjunto. Ángulo picado.	Adulto y Niño se tapan la cara y luego juntan una mano y un pie.	Desde la derecha del escenario, ligeramente sobre los bailarines.	El encuadre se abre a un plano conjunto y nos muestra en cámara a los bailarines que accionan con todo su cuerpo. El ángulo picado hace posible ver a Niño quien tiene menor estatura.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás.					
6		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño se cogen la cabeza y las manos.	Desde la derecha del escenario.	El plano medio nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines en sus primeras interacciones.
TRANSICIÓN: libre.					
7		Plano medio. Ángulo picado.	Adulto y Niño dan una vuelta a la izquierda.	Desde la derecha del escenario, ligeramente sobre los bailarines.	Se mantiene el mismo plano. El plano medio nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines. El ángulo picado hace posible ver a Niño quien tiene menor estatura.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha.					
8		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño dan un cuarto de vuelta. De modo que Adulto termina casi de espaldas al público.	Frente a los bailarines.	El encuadre se abre a un plano conjunto y nos muestra a los bailarines y su interacción con el espejo.
TRANSICIÓN: travelling hacia atrás y a la derecha.					


9		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño detienen el espejo.	Desde la derecha del escenario.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines y su interacción con el espejo.
TRANSICIÓN: travelling a la derecha (comienza el travelling circular).					

10		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño bailan iguales.	Desde el fondo del escenario.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines y su interacción con el espejo.
----	---	--	-------------------------------	-------------------------------	---


TRANSICIÓN: travelling a la derecha.

11		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño bailan iguales.	Desde la izquierda del escenario, en línea con los bailarines.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo y su interacción con el espejo.
----	--	--	-------------------------------	--	---


TRANSICIÓN: travelling a la derecha.

12		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño bailan iguales.	Frente al escenario.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo y su interacción con el espejo.
----	---	--	-------------------------------	----------------------	---


TRANSICIÓN: travelling a la derecha.

13		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto y Niño bailan iguales	Desde la derecha del escenario.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo y su interacción con el espejo.
----	---	--	------------------------------	---------------------------------	---


TRANSICIÓN: travelling hacia adelante y a la derecha.

14		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto saca a Niño del espejo.	Desde la izquierda del escenario.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
----	---	--	--------------------------------	-----------------------------------	--


TRANSICIÓN: corte.

15		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto cae y Niño le sostiene la cabeza.	Frente a los bailarines.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
----	---	--	--	--------------------------	--

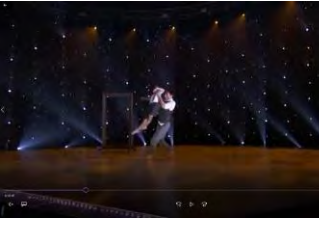




TRANSICIÓN: corte.





16		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto ayuda a Niño a hacer una parada de mentón.	Frente a los bailarines.	Se mantiene el mismo plano y nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
----	---	--	---	--------------------------	--

TRANSICIÓN: travelling a la derecha.

17		Plano general. Ángulo medio frontal.	Adulto carga a Niño lejos del espejo y Niño le coge el mentón a Adulto.	Frente a los bailarines.	El plano se abre a un plano general y se ve los cuerpos de los bailarines en relación al espacio.
----	---	---	---	--------------------------	---

TRANSICIÓN: Travelling hacia atrás.

18		Plano general. Ángulo medio frontal.	Adulto carga a Niño cerca al espejo.	Desde la derecha del escenario.	El plano se abre a un plano general y se ve los cuerpos de los bailarines en relación al espacio.
TRANSICIÓN: corte.					
19		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Niño acomoda las manos de Adulto.	Frente a los bailarines.	El plano conjunto nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo.
TRANSICIÓN: corte.					
20		Plano medio. Ángulo medio frontal.	Niño sube cabeza de Adulto con la suya.	Frente a los bailarines.	El encuadre se cierra a un plano medio y podemos ver los rostros de los bailarines. Esto le da importancia a este momento.
TRANSICIÓN: corte.					
21		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Adulto carga a Niño a través del marco.	Frente a los bailarines.	El plano conjunto nos muestra a los bailarines y el espejo en su totalidad.
TRANSICIÓN: corte.					
22		Plano conjunto. Ángulo medio frontal.	Niño se deja vencer por su peso y Adulto lo sostiene a través del marco.	Frente a los bailarines.	Se mantiene el mismo plano. El plano conjunto nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo y el espejo en su totalidad.
TRANSICIÓN: travelling hacia adelante y a la derecha.					

23		<p>Plano conjunto. Ángulo medio frontal.</p>	<p>Adulto cae de rodillas.</p>	<p>Frente a los bailarines.</p>	<p>Se mantiene el mismo plano. El plano conjunto nos muestra a los bailarines que accionan con todo su cuerpo y el espejo en su totalidad.</p>
TRANSICIÓN: tild down.					
24		<p>Plano busto. Ángulo medio frontal.</p>	<p>Niño jala el chaleco de Adulto, le agarra el mentón y lo mira.</p>	<p>Desde la derecha del escenario.</p>	<p>El encuadre se cierra a un plano busto y nos permite ver las expresiones faciales de los bailarines.</p>
TRANSICIÓN: tild down y travelling a la derecha.					
25		<p>Plano entero. Ángulo picado.</p>	<p>Adulto cae sorprendido, se levanta, se coge la cara y camina al espejo.</p>	<p>Desde la izquierda, sobre el bailarín.</p>	<p>El encuadre sigue al personaje de Adulto y nos muestra todo su cuerpo. El ángulo picado refuerza la caída de Adulto.</p>
TRANSICIÓN: tild up y travelling a la izquierda.					
26		<p>Plano medio. Ángulo medio frontal.</p>	<p>Adulto vuelve a ver su reflejo como tal en el espejo.</p>	<p>Desde la derecha del escenario.</p>	<p>El plano medio nos muestra el rostro de Adulto quien cambia su mirada.</p>

- **Videos de los dúos de danza analizados con comentarios del jurado**

1. Dúo contemporáneo del capítulo 10 por Travis Wall

https://drive.google.com/file/d/1dbudF3IZ8Ki9jKDDdD2EMz7_zKExsjKax/view?usp=sharing

2. Dúo contemporáneo del capítulo 9 por Travis Wall

<https://drive.google.com/file/d/1RjQOBTbpc7k1w8fXJ2xQnwbcMloj14ls/view?usp=sharing>

3. Dúo contemporáneo del capítulo 8 por Travis Wall

https://drive.google.com/file/d/1duZLK1_SIJOtNjzkcxo2PD6GhorSXSXSK/view?usp=sharing

